PUIU IONIȚĂ

Teoria literaturii

CONCEPTE OPERAȚIONALE

clasicism • romantism • realism • simbolism modernism • expresionism • dadaism • suprarealism tradiționalism • gândirism • postmodernism meditație • odă • satiră • sonet • rondel • gazel • glosă baladă • poem • epopee • basm • povestire • roman tragedie • comedie • dramă • farsă • melodramă temă • motiv • subiect • intrigă • conflict • descriere narațiune • dialog • monolog • stiluri funcționale frumos • sublim • tragic • comic • grotesc • fantastic alegorie • aliterație • comparație • enumerație • epitet inversiune • invocație • interogație retorică • metaforă metonimie • oximoron • personificare • sinecdocă

BACALAUREAT

Editura Panfilius



PUIU IONIȚĂ

TEORIA LITERATURII

Ediție revăzută

Diana Bl.

Editura Panfilius Piatra-Neamț, 2010

PREFAŢĂ

Cartea de faţă se adresează elevilor din clasele de liceu şi se doreşte a fi un ghid eficient în pregătirea examenului de bacalaureat.

Conform noilor reglementări impuse de reforma învăţămîntului, un capitol important al ariei curriculare la limba şi literatura română îl constituie *conceptele operaţionale*, adică noţiunile de teoria literaturii necesare abordării textului literar. O dată cu apariţia manualelor alternative s-au schimbat atît metodele şi strategiile didactice, cît şi modul de susţinere a examenului de bacalaureat, structura subiectelor şi obiectivele de evaluare. Deşi marcat de lipsuri şi imperfecţiuni inerente oricărui început, recent adoptatul sistem aduce disciplinei amintite un cîştig însemnat. Elevul nu mai este obligat să înveţe pe de rost comentarii „savante" din care nu înţelege nimic, ci este pus să gîndească textul, e condus pas cu pas spre dezlegarea semnificaţiilor şi e ajutat să înţeleagă mesajul, astfel încît să fie în stare să elaboreze el însuşi comentariul. Dacă această manieră de a lucra cu textul, nouă pentru noi, dar practicată aproape peste tot în lume, nu se bucură încă de adeziune deplină, este numai din cauza inerţiei şi comodităţii unora dintre dascăli. Aceştia ar trebui să ştie că cel mai mare afront ce i se poate aduce unui elev este acela de a-l socoti un simplu memorator de informaţii, incapabil să gîndească liber şi creativ. A înţelege o operă, spunea G. Călinescu înseamnă a o re-crea. Literatura, ca şi arta în genere, presupune fuziunea dintre subiect şi obiect atît în actul creaţiei cît şi în cel al receptării. O operă nu poate fi înţeleasă fără o participare afectivă, fără trăire. A înţelege însemna la origine *comprehendo*, adică „a cuprinde, a îmbrăţişa", deci implicare subiectivă.

Adevărata performanţă şcolară nu constă doar în note mari, în „rezultate" (care vin oricum, dacă lucrurile sunt bine făcute), ci în dezvoltarea personalităţii elevului, în capacitatea acestuia de a gîndi cu propriul cap şi în curajul de a-şi susţine prin argumente opiniile.

Un vechi proverb chinez spune: „Dacă îi dai unui om un peşte, îl hrăneşti o dată – dacă îl înveţi să pescuiască, îl hrăneşti toată viaţa." La fel, cartea pe care v-o punem la îndemînă încearcă să dea nu soluţii, ci mijloacele care să ducă la soluţiile cele mai adecvate.

Se oferă criterii pe baza cărora să se poată judeca întotdeauna răspunsul potrivit. Nu se livrează comentarii gata făcute, ci este pus la îndemînă instrumentarul cu ajutorul căruia se poate face orice analiză.

Noţiunile de teoria literaturii prezentate aici sînt incluse în anumite structuri ce alcătuiesc ele însele un întreg, un eşafodaj teoretic caracterizat printr-o deplină coeziune a părţilor. De maximă importanţă în analiza literară este imaginea de ansamblu, contextul în care trebuie judecat orice fapt literar. Pe acest principiu a fost structurat şi materialul ce vi-l propunem.

Cine face efortul de a intra în logica acestei cărţi şi de a se lăsa călăuzit de ea va ajunge nu doar la performanţa (formală) de a obţine note mari, ci la performanţa (reală) de a înţelege şi chiar de a iubi literatura.

Autorul

I. LITERATURA, ARTĂ A CUVÎNTULUI

Literatura şi teoria literaturii

După ce a postit patruzeci de zile şi patruzeci de nopţi, Iisus a fost ispitit în pustie de diavol, care i-a zis: „De eşti Tu Fiul lui Dumnezeu, zi ca pietrele acestea să se facă pîini". Atunci El a răspuns: „Scris este că nu numai cu pîine va trăi omul, ci cu tot cuvîntul care iese din gura lui Dumnezeu". Acest răspuns explică puterea cuvîntului şi taina literaturii. Înţelegem de aici că nu numai literatura, ci însăşi existenţa se întemeiază pe cuvînt.

Platon spunea că ceea ce ne încîntă în poezie nu stă în meşteşugul poetului, ci în harul Zeului, care vorbeşte prin gura lui. Cine a gustat plăcerea lecturii şi a trăit bucuria regăsirii de sine în singurătatea austeră a cărţilor ştie acest lucru. Cititul este mai mult decît un act intelectual: este unire mistică, întîlnirea omului cu absolutul. La Novalis poezia se confunda cu religia, poetul fiind „preot", „clar-văzător" şi „profet". Pentru Kafka scrisul era „o formă a rugăciunii".

S-a spus că literatura exprimă inefabilul, că forţa ei vine din ceva misterios care se află în suflet şi dincolo de el. Literatura este nevoia noastră intimă de altceva, sensul unei căutări mereu reîncepute, dar niciodată încheiate. Este rostire esenţială, vocea adîncului din noi, care ne cheamă. Ea răzbate prin zgomotul lumii ca un îndemn la tăcere. Marile adevăruri nu se strigă – se spun în şoaptă sau se tac.

Ca orice artă, literatura presupune iniţiere. Frumuseţea ei nu poate fi gustată fără o anumită pregătire. Din această nevoie s-au născut ştiinţele literaturii: critica literară, istoria literară, stilistica, poetica, teoria literaturii.

Aceste discipline sînt necesare pentru a pune în lumină valoarea operei literare, pentru a deosebi arta de nonartă. Este nejustificată opinia conform căreia critica literară impietează asupra actului receptării. Cu cît cititorul este mai avizat, cu atît trăirea estetică poate fi mai intensă. Cert este că cititorul, ca orice consumator de artă, nu este angajat doar intelectual, ci şi afectiv, sensibilitatea fiind o condiţie esenţială a artei.

Dacă istoria literară analizează literatura ca un proces istoric, iar critica literară îi judecă valoarea estetică, teoria literaturii este cea care le furnizează instrumentele necesare unei cît mai pertinente interpretări şi evaluări. Ca ramură a esteticii aplicată la creaţia literară, teoria literaturii studiază categoriile frumosului în varianta sa literară: curente, genuri, specii, categorii estetice, compoziţia, structura, figuri de stil, tehnici, procedee etc.

Literatura şi celelalte arte

Literatura este arta cuvîntului. Prin această calitate ea se distinge de celelalte arte, care folosesc un material în exclusivitate de natură fizică: sunetul, culoarea, piatra etc. Cuvîntul este însă numai în parte material. Saussure îl defineşte ca „unitate dintre semnificat şi semnificant", adică dintre concept (sens) şi imagine acustică (formă). Dacă forma este materială, sensul este de natură spirituală. *Logos*-ul era pentru filosofii greci principiul ultim (Heraclit), raţiunea (Platon, Aristotel), Zeul (filosofii stoici), raţiunea divină (Philon). Philon îl concepea ca izvorînd din Dumnezeu, care îl foloseşte drept instrument al creaţiei. În tradiţia creştină cuvîntul este identificat cu Hristos şi apare ca purtător al harului divin. Longinus numea cuvintele „lumina gîndurilor noastre" observînd că ele „ne farmecă şi în acelaşi timp ne dispun către emfază, demnitate, sublim... stăpînind în toate chipurile cugetarea noastră". Cuvîntul are deci o forţă misterioasă care poate transforma realitatea. Cîntecul lui Orfeu mişca pietrele şi îmblînzea fiarele.

Similitudinile, ca şi diferenţele dintre literatură şi celelalte arte au constituit obiectul multor studii. De exemplu, Lessing împărţea artele în *spaţiale* (pictura şi sculptura) şi *temporale* (muzica şi poezia).

Asocierea poeziei cu pictura sau cu muzica a fost făcută în dese rînduri. A rămas celebră maxima lui Horaţiu *ut pictura poesis* („precum pictura, aşa şi poezia"), pe care comentatorii o pun în legătură cu observaţia lui Simonide: „pictura este o poezie care tace, poezia o pictură care vorbeşte".

După alţi cercetători, poezia şi muzica ar avea în comun calitatea de a fi arte succesive şi de aici capacitatea lor de a

impresiona. Oscar Walzel spune: „Poezia este o artă succesivă tocmai ca şi muzica. Desigur muzica ne oferă o succesiune de tonuri şi produce din aceasta o succesiune de sentimente. Poezia nu se opreşte aici. Ea provoacă şi o succesiune de reprezentări”.

Literatura interferează cu celelalte arte, avînd o legătură mai strînsă cu cele cărora le furnizează texte: teatrul, muzica, filmul.

Toate artele sunt moduri de reflectare a realităţii şi au ca scop delectarea estetică.

Literatură comparată, literatură generală

Comparatismul este o metodă folosită de toate ştiinţele şi de toate formele de critică. La literatură această metodă s-a aplicat de timpuriu, bucurîndu-se de un mare succes. Stabilind analogii şi corespondenţe prin schimbarea permanentă a perspectivei de analiză, studiul comparativ oferă cercetării literare avantaje considerabile.

Voltaire intuieşte primul eficienţa unei astfel de metode. În 1727 el îşi îndemna contemporanii să compare literatura franceză cu cea a vecinilor sperînd că „din acest schimb reciproc de observaţii se va naşte poate bunul-gust general care se tot caută zadarnic” (*Essai sur la poésie épique*).

Termenul *comparativ* apare în acelaşi secol, iar sintagma *literatură comparată* este folosită în premieră de François Villemain în 1829. Primul studiu comparativ a apărut în 1785 în Anglia şi avea în vedere aspecte diverse ale societăţilor franceză şi engleză.

În 1861 literatura comparată primeşte botezul academic. La cererea lui Francesco de Sanctis se înfiinţează la Universitatea din Napoli prima catedră de literatură comparată. Multe universităţi europene procedează aidoma contribuind la consolidarea noii discipline.

Literatura comparată a avut atît susţinători (Francesco de Sanctis, Paul Hazard, Fernand Baldensperger, Paul Van Tieghem, René Wellek, Austin Warren) cît şi adversari (Benedetto Croce, Arturo Farinelli, Albert Guérard).

În studiul său *Littérature comparée* din 1921, Paul Van Tieghem arată că scopul literaturii comparate „este în mod esenţial acela de a studia operele mai multor literaturi în relaţiile lor

reciproce". René Wellek găseşte în *Teoria literaturii* (1949) trei sensuri ale literaturii comparate: literatură care include studiul literaturii orale cu toate aspectele interdisciplinare ce decurg de aici, literatură limitată la studiul relaţiilor dintre două sau mai multe literaturi şi o variantă care studiază literatura în totalitatea ei. Cercetătorul american crede că aparţine literaturii comparate „orice studiu de literatură care transcende graniţele unei literaturi naţionale".

Alexandru Ciorănescu, în viziunea căruia „literatura comparată este studiul relaţiilor dintre două sau mai multe literaturi naţionale", accentuează importanţa literaturii comparate în studierea operei literare, alături de celelalte ştiinţe ale literaturii (teoria literară, poetica, stilistica, istoria literară).

Literatura generală a fost definită de Paul Van Tieghem ca studiind „acele mişcări şi mode literare care depăşesc graniţele naţionale".

Literatură naţională, literatură universală

Specificul naţional poate fi urmărit la diverse niveluri, dar, după cum arată şi Lucian Blaga în *Spaţiul mioritic*, el este mai vizibil în stil. Modul de a crea al unui popor poartă amprenta individualităţii sale.

Literatura naţională este expresia sufletului unui popor, a felului său de a fi în lume. Spre deosebire de celelalte arte, literatura este într-o mult mai mare măsură responsabilă de spiritul naţional, întrucît ea foloseşte ca material artistic limba.

Orice literatură naţională trebuie să intre în concertul literaturii universale. Este o raportare necesară şi benefică prin care ambele părţi se îmbogăţesc.

Literatura universală nu anulează diferenţele dintre literaturile naţionale, ci le evidenţiază. Ceea ce literatura universală cere literaturilor naţionale este să corespundă unui anumit nivel axiologic. Pentru ca o operă să intre în patrimoniul literaturii universale, trebuie să îndeplinească două condiţii: să reflecte specificul naţional şi să aibă o înaltă valoare estetică. Acest lucru îl subliniază şi Tudor Vianu, care consideră că literaturii universale îi



aparţin acele creaţii care „reprezentînd cu mare forţă şi claritate timpul şi locul lor au izbutit să-şi prelungească însemnătatea dincolo de acestea şi, după proba repetată a secolelor sau deceniilor, să se menţină în conştiinţa de cultură a oamenilor de azi".

Conceptul de literatură universală (*Weltliteratur*) s-a impus prin Goethe, deşi preocupări în acest sens s-au semnalat şi anterior (Voltaire, Herder, A. W. Schlegel). Goethe însă a avut o viziune mai clară asupra fenomenului. El considera poezia un bun al întregii omeniri şi concepea literatura universală ca pe o sumă a marilor valori literare care, „mijlocind între diferitele literaturi naţionale şi, prin aceasta între diferite naţiuni, produce schimbul dintre bunurile sale ideale. Ea cuprinde tot ce ajută popoarele să se cunoască reciproc pe cale literară, să se judece, să se preţuiască şi să se tolereze...".

Raportul literaturii naţionale cu literatura universală ridică cel puţin două probleme importante: problema traducerii şi problema promovării.

Pentru a putea fi citită şi cunoscută, o operă trebuie tradusă. Or, se ştie, traducerea trădează (*traduttore, traditore*). Cu cît creaţia este mai aproape de specificul limbii naţionale, cu atît este mai greu de tradus. Aşa se explică de ce Eminescu, deşi comparabil cu mulţi autori afirmaţi ca „universali", va rămîne veşnic necunoscut. Cum ar putea fi redat într-o altă limbă un text precum *Ce te legeni?* sau *Luceafărul*? Cum ar putea fi transpus în sunete străine farmecul limbii române?

Traducătorul trebuie să fie vorbitor nativ al limbii în care traduce şi un foarte bun cunoscător al limbii din care se traduce. În plus el trebuie să fie un artist al cuvîntului şi să se identifice cu autorul tradus, condiţie anevoie de îndeplinit.

În cazul scriitorilor care scriu în mai multe limbi apare o chestiune de identitate naţională a operelor. Cărei literaturi aparţin, de pildă, *Poemele franceze* ale Rilke sau *Aşteptîndu-l pe Godot* de Samuel Beckett? Regula care stabileşte apartenenţa unui text la o literatură sau alta este următoarea: acesta aparţine literaturii în a cărei limbă a fost scris. Astfel, ceea ce Beckett a scris în limba engleză aparţine literaturii engleze, iar ceea ce a scris în franceză aparţine literaturii franceze. Mai delicată este situaţia scriitorilor din ţări precum Elveţia, care scriu în mai multe limbi şi nu ştiu niciodată cărei literaturi aparţin de fapt.

Problema promovării este mai veche decît s-ar putea crede. În afară de valoarea intrinsecă a operei şi de reuşita traducerii există un complex de factori care asigură condiţiile unei bune receptări. Sînt uneori elemente de amănunt care decid asupra succesului unei opere dincolo de graniţele naţionale. Cu mult mai acută este această chestiune astăzi, cînd publicitatea joacă un rol imens, inclusiv în viaţa cărţilor. Soarta unei cărţi în plan transnaţional este decisă în primul rînd de limba în care a fost scrisă. Dacă ea a fost scrisă într-o limbă de circulaţie, succesul vine mult mai uşor. G. Călinescu spunea, de exemplu, despre *Alexandru Lăpuşneanul* a lui C. Negruzzi că „ar fi devenit o scriere celebră ca şi *Hamlet* dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale". Avem de asemenea atîtea exemple de autori români care au devenit cunoscuţi doar după ce au început să scrie în limba franceză (Panait Istrati, Beniamin Fundoianu, Tristan Tzara, Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu ş.a.).

Un alt argument în favoarea importanţei promovării în literatură îl constituie faptul că înseşi premiile literare par să ţină seama mai mult de „celebritatea" autorului decît de valoarea operei sale. Chiar şi procedura de acordare a Premiului Nobel a fost adesea criticată din acest punct de vedere.

În pofida tuturor acestor neajunsuri, accesul la literatura universală rămîne idealul oricărei literaturi naţionale şi chiar al oricărui scriitor. Nu premiile sau succesul de librărie confirmă valoarea unei opere literare, ci dăinuirea ei în timp. Unic criteriu de selecţie şi promovare, timpul decide asupra caracterului universal al oricărei scrieri.

Literatură populară, literatură cultă

Ca ştiinţă care studiază liniile directoare ale structurii şi evoluţiei unui popor, *etnologia* (<gr. *ethnos* = „popor" şi *logos* = „studiu") îşi subordonează alte două discipline: *etnografia* şi *folclorul*.

Dacă etnografia (<gr. *ethnos* = „popor" şi *graphein* = „a descrie") se opreşte cu precădere asupra laturii utilitare a culturii populare (nivel de trai, obiceiuri, meşteşuguri, vestimentaţie),

folclorul (<engl. *folk* = „popor şi *lore* = „ştiinţă") studiază cultura spirituală, adică ceea ce ţine de creaţie (literatură, muzică, teatru, dans, obiceiuri). Înainte de a fi o ştiinţă, folclorul reprezintă suma tuturor creaţiilor populare.

O ramură importantă a folclorului o constituie folclorul literar (literatura populară), care cuprinde totalitatea operelor literare orale, ca expresie a conştiinţei creatoare a unui popor. Spre deosebire, de exemplu, de folclorul obiceiurilor, care are o semnificaţie spirituală (adesea estompată), folclorul literar are o finalitate estetică.

Literatura populară se distinge de literatura cultă printr-o serie de trăsături care sînt de fapt ale folclorului în general.

1. Caracterul oral reprezintă caracteristica cea mai importantă a operei populare, care este creată, păstrată şi transmisă prin viu grai. Spre deosebire de opera cultă (scrisă), care se adresează unui cititor, opera populară este concepută spre a fi rostită, cîntată sau reprezentată în faţa unui auditoriu.

2. Caracterul colectiv are în vedere participarea la actul creaţiei a colectivităţii, prin intervenţii şi reformulări succesive. Astfel se explică existenţa mai multor variante ale unor opere şi similitudinile dintre operele aparţinînd diverselor popoare.

3. Caracterul anonim rezultă din imposibilitatea identificării autorului. În timp ce opera cultă are un autor cunoscut, opera populară apare ca o creaţie a tuturor.

4. Caracterul sincretic constă în coexistenţa mai multor modalităţi artistice în manifestările folclorice. Textele orale pot fi însoţite de muzică (doinele, cîntecele, baladele, colindele), de dans (oraţiile de nuntă, strigăturile), de mimică şi gesturi (basmele, snoavele). Teatrul popular şi poezia obiceiurilor apelează la modalităţi dramatice (mimă, pantomimă) şi recuzită (măşti, costume, accesorii).

5. Caracterul tradiţional se referă la repetarea, în diverse împrejurări, a operelor populare, care dăinuie prin circulaţie

permanentă în sînul colectivităţii. Din cauza schimbărilor produse în plan economic şi mental, creaţiile folclorice au o circulaţie din ce în ce mai restrînsă. Astfel, apare ca necesară stocarea lor în arhive.

Literatura populară cuprinde, pe lîngă speciile cunoscute (doina, cîntecul, balada, legenda, basmul snoava, strigătura etc.), şi *creaţii cu funcţie rituală* sau *ceremonială* (poezia obiceiurilor, poezia ceremonialurilor de trecere şi descîntece).

Literatura cultă s-a născut din literatura populară şi se hrăneşte în permanenţă din ea. Deşi adresată unor *illiterati*, literatura populară nu încetează să inspire spirite dintre cele mai înalte. Este adevărat că şi literatura orală preia uneori elemente culte, dar fenomenul este limitat.

La trăsăturile prin care literatura cultă se opune literaturii populare se adaugă şi *caracterul livresc*. Prin natura ei, literatura populară ignoră canoanele respectate cu sfinţenie de literatura cultă. Fiind destinată iniţiaţilor, adică oamenilor cultivaţi, literatura cultă trebuie să răspundă însă celor mai înalte exigenţe estetice şi culturale. Cărţile nasc cărţi, textele generează noi texte. „Tot ce este nou în literatură nu este decît ceva vechi retopit" – spune J. Frye, exagerînd importanţa livrescului în literatura scrisă. Opinia generală este că, deşi s-a dezvoltat prelucrînd teme şi motive deja existente, literatura cultă s-a îmbogăţit continuu, fiecare epocă sau chiar autor avînd partea sa de originalitate.

II. CURENTE LITERARE

Termenul provine din limba franceză (*courant littéraire*) şi denumeşte, în cea mai largă accepţie, o mişcare literară distinctă prin amploare şi durată reunind scriitori ale căror opere au trăsături estetice comune. De o importanţă capitală pentru legitimitatea curentului este programul estetic, formulat de regulă într-un manifest şi apărînd ca o rezultantă a tendinţelor epocii, program complex ce implică principii ideologice, filosofice, stilistice ş.a.m.d. Curentul literar este expresia unui spirit al epocii (*Zeitgeist*), cu alte cuvinte, o modă care, fără a uniformiza, stimulează fantezia creatoare şi permite afirmarea originalităţii.

Curentul literar apare ca urmare a mutaţiilor produse în conştiinţa estetică, ce consistă din respingerea parţială sau totală a programelor estetice anterioare şi revenirea la principii ale unor curente mai vechi. Astfel romantismul se prezintă ca o reacţie la clasicism şi ca o întoarcere la spiritualitatea medievală, iar simbolismul repudiază retorismul romantic şi impersonalitatea rece parnasiană pentru a afirma o poezie „a sensibilităţii pure" bazată pe sugestie, care nu era de fapt străină romantismului.

Influenţa unuia dintre fondatori asupra curentului poate fi covîrşitoare, autorul devenind „reprezentativ". Aşa sînt Novalis pentru romantism, Balzac pentru realism, Zola pentru naturalism, Tristan Tzara pentru dadaism. Există însă personalităţi puternice a căror forţă vizionară înrîureşte epoci întregi şi mişcări dintre cele mai diferite. E cazul lui Baudelaire, care apare mai întîi în prima antologie parnasiană (1866), apoi este revendicat drept precursor de simbolişti, expresionişti şi chiar de postmoderni. Raportarea autorului la un curent rămîne o problemă anevoioasă. E dificil de judecat un scriitor după schema didactică a unui curent, căci întotdeauna există un rest care ţine de personalitatea autorului, de unicitatea lui, de datele structurii sale interioare, un ce ireductibil din care decurge natura inefabilă a artei.

Pe de altă parte, e vorba de imposibilitatea stabilirii graniţelor precise dintre curente. Oricît de riguros s-ar proceda, toate criteriile de delimitare îşi vor dovedi relativitatea. G. Călinescu spune în acest sens că „nu există în realitate un fenomen artistic pur".

El identifică două modele estetice, clasic şi romantic, (aşa cum Wölfflin redusese fenomenul artistic la opoziţia dintre Renaştere şi baroc) despre care crede că „sînt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă". Se poate spune că există două mari atitudini estetice cărora li se subordonează toate celelalte: un model clasic corespunzător antichităţii greco-latine, Renaşterii, clasicismului, iluminismului (în măsura în care avem totuşi o literatură iluministă), realismului şi parnasianismului şi unul romantic ce-şi subordonează Evul Mediu, barocul, romantismul, simbolismul, expresionismul şi o parte a avangardei.

Un curent nu se limitează doar la literatură şi la aria unei singure culturi. Abordînd şi alte moduri artistice şi depăşind graniţele naţionale, el poate deveni „artistic" şi „universal".

Umanismul (Renaşterea)

Există trei denumiri ale perioadei de afirmare plenară a omului care a urmat Evului Mediu: *Renaştere*, pentru sfera artistică, *umanism*, pentru cea culturală şi *Reformă,* pentru cea ecleziastică.

Renaşterea începe în secolul al XIV-lea în Italia unde dăinuie încă două secole, se răspîndeşte apoi în Franţa, Germania şi Ţările de Jos (secolul al XVI-lea) continuînd pînă la începutul secolului al XVII-lea în Anglia şi Spania. Apariţia ei este determinată de condiţii istorice specifice. Astfel, în oraşele-state italiene, după lungi convulsii şi frămîntări politice, se ajunge la o oarecare prosperitate. Afirmîndu-se ca o clasă care îşi consolidează drepturile în detrimentul feudalităţii, burghezia contribuie la dezvoltarea meşteşugurilor şi a comerţului. Au loc marile descoperiri geografice (veneţianul Marco Polo ajunge în China în 1275, iar genovezul Cristofor Columb debarcă pe coasta Americii în 1492). Inventarea tiparului favorizează răspîndirea ştiinţelor şi dezvoltarea culturii, iar Reforma subminează rolul dominant al Bisericii Catolice în viaţa publică a statelor europene.

Nu întîmplător locul unde Renaşterea a apărut şi de unde a iradiat apoi în toată Europa a fost Italia. (Teza că Franţa ar fi fost de fapt leagănul umanismului, susţinută de cîţiva cercetători, este

neconvingătoare). Ce a făcut ca trei mari oraşe-state italiene să se deschidă către zorii modernităţii dînd tonul marilor transformări din istoria universală? E o întrebare ce a prilejuit numeroase răspunsuri, dintre care cele mai pertinente aparţin istoricului elveţian Jacob Burckhardt, care, într-o carte devenită clasică în materie, face un tablou complet al acestui amplu şi complicat proces. Redeşteptarea antichităţii ar fi, după el, aspectul cel mai important al acestei uriaşe dezvoltări istorice, politice, filosofice, culturale şi artistice. „Dar, spune Burckhardt, nu antichitatea singură, ci legătura ei strînsă cu geniul poporului italian, au generat lumea occidentală”.

Supusă analizei, relaţia Renaşterii cu spiritualitatea medievală s-a dovedit mult mai complexă decît păruse. Evul Mediu însuşi nu mai e privit astăzi unilateral, ca o lungă epocă de obscurantism şi închistare, ca un „ev întunecat”, ca o „noapte de o mie de ani”, ci ca un timp al marilor latenţe şi germinări, ca o epocă străbătută de o înaltă tensiune spirituală, pentru care idealul era realitatea transcendentă (Berdiaev). Toată cultura medievală e orientată către un „dincolo” pe care umanismul nu-l mai vede decît parţial. Mircea Eliade afirmă în acest sens că filosofia Renaşterii relevă la „pierderea raportului direct cu transcendentalul”. Pe de altă parte, el vede Renaşterea ca pe o „restaurare a valorilor lumii antice, dublată de un element creştin”.

Cultura europeană are deci două rădăcini: clasicismul greco-latin şi creştinismul. Dacă noua conştiinţă estetică şi culturală înseamnă ruptură sau continuitate, negare sau înnoire a spiritului medieval nu se poate spune tranşant. Un răspuns adecvat ar trebui să concilieze poziţiile extreme, căci creştinismul reprezintă elementul de continuitate, iar antichitatea ar fi noutatea. Johan Huizinga sintetizează lunga istorie a acestei apropieri: „În mijlocul grădinii gîndirii medievale, printre plantele vechii vegetaţii luxuriante, clasicismul a crescut încetul cu încetul. La început nu este decît un element de fantezie formal. Devine o nouă şi mare însufleţire abia tîrziu, iar spiritul şi formele de exprimare pe care obişnuim să le considerăm ca fiind cele vechi, medievale, nu mor nici atunci”.

Cele mai importante consecinţe în plan politic şi istoric au fost apariţia noţiunii de *stat*, creşterea demografică, avîntul tehnicii, dezvoltarea vieţii urbane, formarea burgheziei ca o clasă dinamică şi instruită.

Trăsăturile umanismului

Umanismul este curentul de gîndire şi creaţie al Renaşterii, adică acel ansamblu de idei şi de concepţii care puneau în centrul lor omul ca expresie a libertăţii, a demnităţii şi raţiunii. Într-un sens mai larg, *umanism* înseamnă „dragoste faţă de fiinţa umană”.

Premizele umanismului le aflăm în *Divina comedie* a lui Dante, adevărată sinteză a culturii antice şi medievale.

Admiraţia pentru cultura antichităţii greco-latine reprezintă cea mai de seamă trăsătură a umanismului. În timpul lui Petrarca se declanşează o adevărată frenezie a căutărilor de vestigii şi manuscrise, se traduc şi se copie textele clasice; în şcoli se studiază greaca şi latina, apar gramatici, reînvie retorica, se alcătuiesc biblioteci, se întemeiază şcoli şi universităţi. La Florenţa se înfiinţează Academia platoniciană, căci se naşte un imens interes pentru filosofie şi pentru ştiinţă în general. Boccaccio contribuie la prima traducere latină a lui Homer. Operele clasice sînt modele şi surse de inspiraţie. Clericii înşişi ostenesc cu sîrg dedicîndu-se cu pasiune vechilor cărţi şi monumente.

Prin redescoperirea valorilor antichităţii omul este privit într-o cu totul altă lumină. Raţiunea devine forţa sa călăuzitoare. Se afirmă cu tărie principiul libertăţii şi al demnităţii umane. În chip polemic se invocă precepte clasice: „Omul este măsura tuturor lucrurilor.” (*Homo mensura omnium* – rescrierea unui principiu formulat de Protagoras), „sînt om, socot că nimic din ce e omenesc nu-mi e străin” (*Homo sum; nihil humani a me alienum puto* – Terenţiu). Berdiaev consideră că ajungînd să fie propria lui măsură, omul îşi neagă esenţa. Idealul către care fiinţa umană se orientează nemaifiind acel „dincolo” transcendent, ci „aici şi acum”, omul spiritual lasă locul omului natural. O neostoită sete de cunoaştere îl mistuie pe omul Renaşterii. Erudiţia umanistă îşi fixează un model – *uomo universale* – către care ţintesc toţi artiştii şi cărturarii. Petrarca era poet, filosof, geograf şi cartograf; Leonardo da Vinci era pictor, sculptor, arhitect, savant, inginer; Michelangelo era pictor, sculptor, arhitect, poet; Pico della Mirandola era filosof şi savant autointitulîndu-se ironic „doctor în toate ştiinţele şi în alte cîteva pe deasupra”.

Natura este o altă mare descoperire a epocii. Evul Mediu era o lume interiorizată, a contemplaţiei mistice, pe cînd Renaşterea se opreşte la lumea exterioară. Natura nu mai e simplu decor, model lipsit de viaţă, ci subiect artistic şi sursă a plăcerii, cultivată cu fantezie şi rafinament. Natura este luxuriantă şi gingaşă, măreaţă şi impresionantă; omul îşi descoperă de altfel propria natură. E parcă o dorinţă nespusă de abandonare în imperiul clipei, o exaltare a efemerului şi a voluptăţii, „o bucurie neţărmurită de a trăi în lume şi de a-i gusta plăcerile” (J. Burckhardt).

Principii precum raţiunea, libertatea şi demnitatea umană au un vizibil caracter polemic faţă de Biserică, de sub a cărei tutelă umanismul se dorea eliberat. Biserica era percepută ca o instituţie rigidă şi mult prea pămîntească, avînd slujitori nedemni şi duplicitari, care nu meritau să fie ascultaţi. La acestea s-a adăugat şi disputa din jurul dogmelor, conducînd, toate, la o reformă care a zdruncinat Biserica Romano-catolică, pentru a salva creştinismul. Judecarea clerului şi a prelaţilor, începută de Dante în *Divina Comedie* a continuat cu criticile necruţătoare ale unor Boccaccio, Chaucer şi Rabelais. Anticlericalismul nu trebuie înţeles însă ca o negare a religiei în esenţa ei (aceasta se va petrece abia în iluminism), ci ca o încercare de corectare a greşelilor aparţinînd în primul rînd ierarhilor. Stindardul libertăţii era fluturat de umanişti în principal cu scopul de a submina autoritatea supremă (morală, politică, culturală şi administrativă), care era Biserica Romano-Catolică.

Prin afirmarea raţiunii se pun bazele individualismului occidental care, atingînd apogeul în secolul al XX-lea, ar constitui, după părerea multor gînditori (Spengler, Jaspers, Heidegger, Berdiaev, Blaga, Eliade, Guénon etc.), declinul civilizaţiei şi culturii occidentale.

Umanismul românesc

În timp ce Europa se pregătea să intre în Renaştere, statele medievale româneşti abia se formau. Acest fapt explică decalajul dintre cultura europeană şi cea română, decalaj păstrat o lungă perioadă din istoria noastră.

Fac excepţie cîteva încercări de sincronizare prin apariţia, pe la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, a

unor curente ce se dezvoltă aproape simultan cu variantele lor europene. Întrucît statele româneşti nu aveau legături strînse cu Apusul, modelul cultural european se contura vag în conştiinţa românească. Unii domnitori (Ştefan cel Mare, Matei Basarab, Vasile Lupu, Constantin Brâncoveanu) au acordat o mai mare importanţă culturii, încurajînd arhitectura, pictura, istoriografia. S-au construit biserici şi mănăstiri (s-au impus chiar stiluri în arhitectură – stilul moldovenesc, stilul brîncovenesc), s-au întemeiat tipografii, s-au făcut traduceri însemnate – (de exemplu, *Biblia de la Bucureşti* – 1688), s-au înfiinţat şcoli.

Istoricii literari vorbesc de cristalizarea unui umanism românesc abia în secolul al XVII-lea, prin scrierile şi activitatea unor cărturari cum ar fi: Udrişte Năsturel, Nicolae Milescu, Mitropoliţii Simion Ştefan, Varlaam şi Dosoftei. Umanişti de seamă ar fi cronicarii moldoveni Grigore Ureche, Miron Costin şi Ion Neculce, ca şi Stolnicul Constantin Cantacuzino din Muntenia. Dimitrie Cantemir este expresia cea mai deplină a umanismului românesc. Cronicarii erau cunoscători ai culturii şi ai limbilor clasice, ştiutori de polonă (Polonia era pe atunci un influent mediu cultural), preocupaţi de istorie şi mai ales de etnogeneză. Ei au făcut primele cercetări şi au transmis idei importante cu privire la originea latină a poporului român şi a limbii române.

Prin cronicari, limba (şi implicit cultura) română se laicizează împrumutînd, pe de o parte, elemente clasice din cultura străină şi cultivînd, pe de altă parte, limba populară. Cronicile au ca scop consemnarea istoriei, dar contribuie de asemenea la dezvoltarea limbii şi la naşterea literaturii în limba română.

Ideile şi sîrguinţa cronicarilor sînt reluate de Dimitrie Cantemir, dar la un nivel mult mai înalt al erudiţiei şi al valorii istorice şi literare. El întruchipează în literatura română idealul umanist de *uomo universale* prin anvergura intelectuală şi prin multitudinea domeniilor abordate.

Pe lîngă lucrări istorice şi filosofice, unele de răsunet european, Cantemir a scris şi *Istoria ieroglifică*, primul roman din literatura noastră şi totodată creaţia cea mai valoroasă a umanismului românesc. Prin unele aspecte ale personalităţii sale, Dimitrie Cantemir anunţă iluminismul.

Umanismul – schiţă recapitulativă

Apare în Italia în secolul al XIV-lea şi durează pînă la începutul secolului al XVII-lea.

Condiţii socio-istorice şi culturale:
- avîntul meşteşugurilor şi al comerţului
- înflorirea oraşelor
- afirmarea burgheziei ca o nouă clasă socială
- marile descoperiri geografice
- dezvoltarea culturii datorită inventării tiparului
- reforma religioasă

Trăsături:
- redescoperirea culturii greco-latine
- exaltarea omului şi a naturii
- încrederea în raţiune
- afirmarea libertăţii şi demnităţii umane
- erudiţia umanistă – *uomo universale*
- spirit anticlerical şi antidogmatic
- critica aspectelor negative

Reprezentanţi:
- Italia: Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Niccolo Machiavelli, Lodovico Ariosto, Torquato Tasso
- Franţa: Michel de Montaigne, François Rabelais, Joachim du Bellay, Pierre de Ronsard
- Anglia: Thomas Morus, William Shakespeare, John Milton
- Spania: Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Pedro Calderon de la Barca
- Ţările de Jos: Erasmus din Rotterdam
- Ţările Române: Nicolae Milescu, Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Stolnicul Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir

Clasicismul

Adjectivul *clasic* (<lat. *classicus* = „din prima clasă", „de prim rang", „demn de reţinut") are trei accepţii. Într-o primă accepţie a fost folosit cu referire la cultura şi arta antichităţii greco-latine. O altă accepţie priveşte clasicismul, curent literar şi artistic, apărut în Franţa în secolul al XVII-lea. În al treilea rînd, calificativul *clasic* se aplică autorilor ale căror opere sînt adevărate modele, întrunind calităţile perfecţiunii. Marcel Cohen susţine că, la origine, *clasic* se numea acel autor care era studiat în clasele diferitelor şcoli. Termenul *clasicism* (din francezul *classicisme*) apare abia la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, pentru a defini retroactiv doctrina literară a secolului al XVII-lea francez.

Voltaire identifică patru perioade de înflorire a artei şi culturii europene: secolul lui Pericle în Atena, secolul lui Augustus la Roma, *quattrocento*-ul italian sub patronajul familiei de Medici şi secolul lui Ludovic al XIV-lea în Franţa. Acestea sînt de fapt epocile clasice din istoria Europei.

Clasicismul este o continuare a umanismului renascentist, ale cărui tendinţe le dezvoltă şi le perfecţionează. Intervin însă condiţii istorice specifice care individualizează acest curent. Deşi în Renaştere se pun bazele formării statelor naţionale, despre „naţiune" şi „state naţionale" se poate vorbi doar în secolul al XVII-lea (O. Drimba). Reforma politică începută în Renaştere capătă consistenţă abia în epoca următoare prin întărirea autorităţii monarhului, prin organizarea centralizată şi consolidarea instituţiilor. În faţa pericolului fărîmiţării feudale, absolutismul monarhic se impune ca o necesitate. Domnia lui Ludovic al XIV-lea nu este doar una din cele mai lungi şi înfloritoare domnii din istoria Franţei, ci modelul monarhiei absolute. Contînd pe serviciile unei burghezii dinamice şi ofensive, Regele Soare îşi construieşte o asemenea autoritate (bazată, bineînţeles pe originea sa „divină"), încît înseşi nobilimea şi biserica, în fond mulţumite, se supun fără şovăire.

Voltaire, care consacră un studiu amplu „Regelui Soare", vede în această epocă un moment crucial nu doar în istoria Franţei, ci în cea a Europei şi apreciază la promotorul ei inteligenţa de a fi încurajat ca nimeni altul cultura şi arta. Relaţia clasicismului francez cu istoria este la fel de strînsă ca în celelalte epoci clasice constînd

într-un gen de militantism prin care cultura slujeşte puterea politică. Edgar Papu observa că „în clasicism, istoria este o adjuvantă a prezentului în tendinţa de a-l permanentiza. Clasicismul este astfel un curent care sprijină ideea de naţiune (în această epocă se naşte naţionalismul), de stat şi chiar pe monarhul însuşi".

Trăsăturile clasicismului

Deşi, după cum spuneam, curentul va primi un nume abia din secolul următor, programul său estetic constituie o preocupare constantă a comentatorilor vremii şi devine un subiect de notorietate. Nicolas Boileau sintetizează în a sa *Artă poetică* (1674) întreaga concepţie a artei clasice, exprimată atît de antici cît şi de predecesorii săi francezi. Ca surse directe se pot menţiona *Poetica* lui Aristotel, *Epistola către Pisoni* a lui Horaţiu, *Tratatul despre sublim*, atribuit o vreme lui Longinus. Între teoreticienii francezi enumerăm pe Joachim du Bellay, P. de Ronsard, G. Vauquelin. Scrisă în versuri şi organizată în patru părţi, opera lui Boileau cuprinde, în prima parte, idei privitoare la inspiraţie şi la vocaţia literară, la versificaţie; partea a doua este consacrată genurilor mici (idila, elegia, sonetul, satira, oda, epigrama, rondelul, balada, madrigalul); în partea a treia prezintă genurile mari (tragedia, epopeea, comedia), iar în ultima parte dă scriitorului cîteva sfaturi folositoare.

Vom analiza trăsăturile clasicismului aşa cum apar ele în *Arta poetică* a lui Boileau.

Principiul de bază, inspirat de filosofia lui Descartes, este raţiunea („Aimez donc la raison!"). Arta scrisului trebuie să fie guvernată de raţiune: „'Nainte de a spune, învăţă-te-a gîndi". Tot legea raţiunii recomandă şi regula celor trei unităţi: de loc, de timp şi de acţiune („un loc, o zi anume şi un singur fapt deplin").

Ca şi pentru Aristotel poezia este pentru Boileau imitaţie (*mimesis*) a naturii („modelul tău să fie, necontenit, natura"). E vorba aici de adevărul omului, care ocupă în natura clasică un loc central.

Conform gîndirii clasice, frumosul trebuie să conţină adevărul, iar ceea ce e frumos trebuie să fie neapărat şi bun – frumosul şi binele formează o unitate (*kaloskagathos*). Îndemnul îmbinării utilului cu plăcutul vine firesc: „Legaţi întotdeauna utilul de frumos." (Horaţiu definea poezia ca *utile dulci*).

Adecvarea formei la conţinut printr-un stil sobru, clar, concis, precis („Feriţi-vă de scrisul steril şi vorbăreţ"), sobru şi elegant („Feriţi-vă-n ce scrieţi de formele vulgare / un stil oricît de simplu, nobleţea lui îşi are").

În mod deosebit se insistă asupra perfecţiunii formale. Dacă vrea să creeze o operă de valoare, poetul trebuie să selecteze cu grijă cuvintele („alege cu migală cuvîntu-armonios"), să respecte exigenţele limbii, să şlefuiască expresia pînă la forma desăvîrşită („De zeci de ori poemul mereu să-l cizelezi."), să-şi evalueze sever creaţia („Fii tu întîiul critic al versurilor tale."), să accepte critica autorizată şi să nu se lase înşelat de lauda nepricepuţilor („Tot prostu-şi află unul mai prost care-l admiră."). Este condamnată mediocritatea şi lipsa de talent.

Arta clasică are în vedere subiecte frumoase, realităţi înalte şi sentimente deosebite („Nobleţea sufletească în versuri s-o cîntaţi."). Estetica realistă va reproşa mai tîrziu artei clasice că idealizează realitatea, că o prezintă nu aşa cum este, ci aşa cum ar trebui să fie. Aceasta explică de ce sînt selectate personajele, care în opera clasică provin din rîndul aristocraţiei. Critica moravurilor şi preocuparea pentru caractere constituie un alt principiu al esteticii clasice, care se aplică mai mult teatrului. În caracterizarea diferitelor tipuri autorul clasic înclină către analiza psihologică, trăsătură ce se va accentua în realism.

O operă clasică trebuie să fie unitară, să îmbine armonios părţile şi să se caracterizeze prin echilibru.

Clasicismul în literatura română

În Franţa clasicismul a fost cultivat şi s-a bucurat de o mare glorie datorită mai ales influenţei regelui, care era un protector al artelor. El reprezenta acel centru de putere pe care îl slujeau întotdeauna artele clasice. Nu întîmplător Boileau face elogiul regelui în finalul *Artei poetice*. În celelalte ţări europene însă clasicismul nu se bucură de acelaşi succes ca în Franţa. Rareori întîlnim un scriitor care să corespundă esteticii clasice. Milton stă cu un picior în Renaştere şi cu altul în clasicism sau chiar am putea zice că e mai mult baroc decît clasic. Goethe e clasic doar prin armonia şi

rigoarea formală a operei, iar Alfieri îmbină estetica clasică cu ideologia iluministă.

În literatura română întîlnim ecouri ale clasicismului francez, mai mult la nivelul cultivării unor specii: epopeea, oda, satira, epistola, comedia.

Ar fi astfel clasici prin abordarea acestor specii şi prin unele aspecte Ion Budai-Deleanu, Gheorghe Asachi, Ion Heliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu (autor de fabule, epistole şi satire). Vasile Alecsandri se inspiră din comediile lui Molière, iar Kogălniceanu şi Negruzzi scriu fiziologii inspirate tot de modelul clasic francez. Rar întîlnim în literatura română o operă propriu-zis clasică. Un exemplu în acest sens ar fi *Pastelurile* lui Alecsandri.

Clasicismul – schiţă recapitulativă

Apare în Franţa secolului al XVII-lea.
Condiţii socio-istorice şi culturale:
- consolidarea burgheziei
- apariţia statelor naţionale
- organizarea centralizată a instituţiilor
- monarhia absolută
- raţionalismul lui René Descartes
- înfiinţarea Academiei Franceze (1634)

Trăsături:
- admiraţia pentru antichitatea greco-latină
- primatul raţiunii
- unitatea dintre bine, adevăr şi frumos (*kaloskagathos*)
- îmbinarea utilului cu plăcutul (*utile dulci*)
- natura ca model al artei
- antropocentrismul (interesul major pentru om)
- regula celor trei unităţi (de loc, de timp şi de acţiune)
- preocuparea pentru caractere – consecvenţa cu sine a personajului
- înclinaţia pentru analiza psihologică
- critica moravurilor
- tendinţa de idealizare

- unitate, echilibru, armonie, măsură
- neamestecul genurilor şi speciilor
- stilul: precis, concis, clar, sobru, elegant

Reprezentanţi:
- Franţa: Pierre Corneille, Jean Racine, Nicolas Boileau-Despréaux, Blaise Pascal, Molière, La Fontaine, La Bruyère
- Anglia: John Milton, Alexander Pope
- Germania: Johann Gottsched
- Rusia: Mihail Lomonosov
- Italia: Vittorio Alfieri

Iluminismul

Nu vom zăbovi prea mult asupra iluminismului, întrucît, neavînd un program estetic propriu, acesta nu este curent literar. Este însă un important curent ideologic şi cultural care a dominat toate sferele societăţii europene în veacul al XVIII-lea („secolul luminilor"). Puternic angajat în plan politic şi social, făcînd din cultură instrumentul predilect al acţiunilor sale, iluminismul va provoca răsturnări spectaculoase, influenţînd inclusiv literatura. Prin ideologia iluministă, burghezia, aflată în ascensiune şi, în acelaşi timp, în luptă permanentă cu nobilimea şi clerul, va pregăti şi va înfăptui Marea Revoluţie Franceză (1789). Revoluţia burgheză din Anglia (1688) a adus în această ţară un nou sistem politic, în care rolul de frunte revenea burgheziei liberale. În aceste condiţii apar la sfîrşitul secolul al XVII-lea englez, curente de idei (empirismul, deismul, materialismul mecanicist) care vor premerge doctrina iluministă avînd drept exponenţi pe Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Diderot, Helvétius, Holbach.

Tendinţele eterogene care alcătuiesc gîndirea iluministă au totuşi un numitor comun: raţionalismul. Iluminiştii pun sub lupa raţiunii toate instituţiile şi aspectele care interzic accesul burgheziei la un statut privilegiat: monarhia, biserica, structura socială, învăţămîntul, cultura. Filosofia iluministă e puternic angajată în lupta de clasă. Literatura slujeşte aceluiaşi interes. După cum se va dovedi, burghezia nu doreşte libertăţi pentru întreaga „stare a treia", a cărei

luptă o conduce, ci numai pentru sine (Voltaire propaga despotismul luminat şi considera că „prostimea" trebuie sever controlată, inclusiv prin religie, înţeleasă de el ca un instrument ce garanta moralitatea maselor).

Dacă în Renaştere era pusă la îndoială prestaţia slujitorilor Bisericii Catolice, în iluminism anticlericalismul devine radical. Este negată Biserica în ansamblu, religia, existenţa lui Dumnezeu (Gîndirea iluministă nu admite transcendentul). Totul se reduce la contingent, adică la materie, istorie, inechitate socială. Din acest motiv romantismul se va articula ca o revoltă a metafizicii împotriva fizicii, iar mai tîrziu, gînditori precum Dostoievski şi Berdiaev vor vedea iluminismul ca pe o etapă premergătoare socialismului şi comunismului.

Între ideile propagate de literatura iluministă un loc aparte îl ocupă emanciparea prin cultură. Se reclamă dreptul maselor la cultură şi libertatea de gîndire. Se dezvoltă şi se popularizează ştiinţele, se elaborează *Enciclopedia* (1751-1772), se înfiinţează şcoli, iar cartea devine un bun accesibil majorităţii. Se susţin cu tărie idei prin dreptul natural (egalitatea prin naştere a tuturor oamenilor) şi contractul social (oamenii renunţă de bună-voie la drepturile lor naturale în favoarea drepturilor civile garantate de instituţia conducătoare). Monarhul luminat ar fi instituţia ideală în măsură să asigure supuşilor toate drepturile, guvernînd cu înţelepciune şi înfăptuind reformele necesare.

Specific literaturii iluministe este motivul călătoriei, care permite autorului să imagineze lumi mai bune, societăţi model sau să critice fără menajamente tarele şi moravurile sociale. Literatura de călătorie s-a cultivat în Anglia (Jonathan Swift), Franţa (Voltaire, Montesquieu), Rusia (Radiscev), Germania (Goethe), Ţările Române (Dinicu Golescu).

Iluminismul în Ţările Române

Prima manifestare a iluminismului românesc a constituit-o Şcoala Ardeleană. Această mişcare a intelectualilor transilvăneni a avut mai curînd un caracter naţional, contrastînd astfel cu cosmopolitismul iluminismului francez. Platforma ideologică a

iluminismului a servit corifeilor Şcolii Ardelene pentru elaborarea unui memoriu, intitulat *Supplex libelus valachorum Transsilvaniae* şi prezentat regelui Leopold al II-lea în 1771. În document se cerea „egalitatea politică a românilor", adică drepturi egale cu celelalte naţiuni ale Imperiului. Dar protestul nu are succes şi cărturarii transilvăneni, între care şi înalte feţe bisericeşti realizează că singura cale de reuşită ar fi pregătirea culturală a conaţionalilor în vederea emancipării lor politice şi sociale. Astfel ei scriu studii istorice şi filologice în care argumentează ideea latinităţii şi a continuităţii poporului român şi a limbii române, militează pentru răspîndirea culturii prin înfiinţarea de şcoli româneşti şi tipărirea cărţilor, încurajează dezvoltarea unei literaturi originale. Ion Budai-Deleanu este singurul scriitor al mişcării. În afară de dicţionare şi studii filologice el scrie şi epopeea eroi-comică *Ţiganiada*, în care promovează multe din ideile iluminismului european.

Iluminismul – schiţă recapitulativă

Caracterizează secolul al XVIII-lea francez, dar are predecesori în filosofia şi literatura engleză de la sfîrşitul secolului anterior.

Condiţii istorice şi culturale:
- ofensiva burgheziei împotriva claselor privilegiate (nobilimea şi clerul)
- declinul monarhiei absolute
- dezvoltarea curentelor filosofice materialiste (empirismul, deismul, mecanicismul, ateismul)
- avîntul ştiinţelor
- pregătirea şi înfăptuirea Marii Revoluţii Franceze (1789)

Trăsături:
- curent ideologic şi cultural
- hegemonia raţionalismului
- caracter anticlerical, antireligios şi ateu
- elaborarea *Enciclopediei* (1751–1772) ca sumă a tuturor ştiinţelor
- idei specifice iluminismului: emanciparea poporului prin cultură, monarhul luminat, dreptul natural, contractul social
- critica severă a societăţii

Reprezentaţi ai literaturii iluministe:

- Anglia: Daniel Defoe, Johnathan Swift
- Franţa: Voltaire, Montesquieu, Jean Jacques Rousseau, Denis Diderot, Beaumarchais
- Germania: Gotthold Ephraim Lessing, Johann Wolfgang Goethe
- Italia: Carlo Goldoni
- Rusia: Aleksandr N. Radişcev
- Ţările Române: Ion Budai-Deleanu, Dinicu Golescu

Romantismul

Romantismul se naşte în Germania la sfîrşitul secolului al XVIII-lea ca o reacţie la raţionalismul clasic şi iluminist şi ca o întoarcere la spiritualitatea medievală. Numele curentului vine de la *roman*, specie epică medievală cu caracter exotic şi fantastic.

În timp ce clasicismul slujea binele şi frumosul, care formau o unitate, iar iluminismul viza un scop politic, romantismul suspină după o patrie îndepărtată, aflată dincolo de marginile lumii sensibile. Căutînd criteriul după care se structurează intim o operă, Vianu ajunge la concluzia dualităţii artei (există numai două tipuri, celelalte sînt forme intermediare), diferenţierea fiind determinată de criteriul unic al raportării la transcendenţă. „Arta (...) redă realitatea vie sau idealul ei transcendent". Cu alte cuvinte, în aşa-numita *Weltanschauung* a creatorului există o credinţă cu privire la realitate: este cea de aici, lumea care ne cade sub simţuri, sau lumea eternă şi neschimbătoare a transcendenţei? În opoziţie cu epocile clasice care exaltă realitatea imediată, romantismul se dedică transcendenţei. Din această cauză s-a spus că romantismul este revolta metafizicii împotriva fizicii, a sentimentului împotriva raţiunii, a infinitului împotriva finitudinii, a posibilului împotriva a ceea ce îndeobşte numim real. E aici o profunzime proprie în primul rînd romantismului german. În Anglia, în Franţa şi în celelalte ţări europene apar diferenţe, ajungîndu-se uneori la forme retorice şi superficiale, străine de concepţia estetică a primei grupări romantice din Germania, cunoscută sub numele de *Frühromantik* (Şcoala de la Jena).

După trei veacuri de claritate raţională se creează cam prin a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, un orizont de aşteptare pentru

un altceva misterios şi vag, un fel de ideal estetic către care tînjea nu conştiinţa, ci sufletul. Semne ale unei schimbări apar mai întîi în Anglia („şcoala cimitirului”: Edward Yang, Thomas Gray, William Blake), apoi în Germania (mişcarea „Sturm und Drang”, Goethe, Jean Paul Richter, Hölderlin). În Franţa, alături de Chateaubriand, Rousseau devine, prin ideile exprimate cu precădere în *Confesiuni* un promotor al noii sensibilităţi. Toate aceste orientări diverse şi lipsite de un fundament teoretic au căpătat în istoria şi critica literaturii numele de *preromantism*. Atît termenul cît şi aria pe care o acoperă reprezintă un teren al controverselor.

Romantismul propriu-zis ia fiinţă la Jena în 1798 în jurul revistei *Athenäeum* avînd ca întemeietori pe August Wilhelm şi Friedrich Schlegel, pe filosofii Schelling şi Schleiermacher, pe scriitorii Novalis, Ludwig Tieck şi Clemens Brentano.

Actul de naştere al romantismului englez îl reprezintă publicarea volumului *Balade lirice* de către William Wordsworth şi Samuel Coleridge, tot în 1798, ultimul popularizînd ulterior ideile romantismului german în Anglia. Coleridge crezuse iniţial (ca mulţi alţii) că învierea conştiinţei estetice se va produce în Franţa o dată cu Revoluţia, pe care o saluta prin poemul *Distruction of the Bastille* (1789), pentru ca apoi, dezamăgit, să compună tragedia antirevoluţionară *Osario* (1797).

În Franţa, Hugo nu e doar cel mai ilustru reprezentant al romantismului, ci şi teoreticianul noului curent prin prefaţa la drama *Cromwell* (1827).

Romantismul răspunde unei nevoi estetice şi ontologice mai puţin determinată social şi istoric. Unii teoreticieni ai fenomenului romantic vorbesc totuşi despre o raportare la contextul istoric. Este mai ales cazul Franţei, unde romantismul e contemporan cu marile schimbări ce au început cu Revoluţia şi au continuat cu epoca napoleoniană şi cu Restauraţia. În general însă e vorba de o reacţie la adresa filistinismului burghez, trăsătură ce ar putea fi atribuită ideologic şi estetic nobilimii aflate în declin.

Romantismul autentic, adică cel gîndit de fraţii Schlegel şi de Novalis, avea un caracter profund religios, care se păstrează parţial în Anglia şi aproape deloc în Franţa. Pentru Novalis „religia nu este numai o parte a culturii, o verigă a umanităţii, ci centrul

tuturor celorlalte lucruri, pretutindeni ea este prima, entitatea supremă, sursa în sine” (Ricarda Huch).

Religiozitatea ca trăsătură majoră e remarcată şi de Heine, care foloseşte formula „„şcoala popular-germano-creştin-romantică”. Romanticii sînt într-adevăr pătrunşi de credinţă, religiozitatea lor ia adesea forme mistice (Novalis, Baader, Steffens).

Clasicismul punea accent pe realizarea estetică - romantismul trăieşte prin metafizica sa. Viaţa aceasta este considerată o pregătire pentru viaţa de dincolo. Căutarea absolutului este unicul ţel. Căile prin care această aspiraţie se poate realiza constituie de fapt trăsăturile romantismului, acele locuri comune pe care le găsim în toate manualele şi studiile de teorie literară. Prin explorarea folclorului şi recursul la trecut se încearcă recuperarea fondului mitologic al spiritualităţii medievale. Pe de altă parte se valorifică întreaga tradiţie mistică şi alchimică din Apus. Nostalgia originilor dă nume aspiraţiei către puritatea originară, către acea vîrstă a omenirii în care omul nu cunoscuse degradarea. Primatul sentimentului şi cultul eului sînt expresii ale unei înfrigurate căutări spirituale (nu e oare iubirea esenţa creştinismului?).

Fantasticul deschide calea către lumile posibile, către infinitul care ne smulge din exilul acestei lumi. De aici şi preferinţa pentru mituri, basm, vis. Romanticii nu acceptă lumea fenomenală decît ca natură cu care omul formează o unitate. Prin comuniunea cu natura individul reintră în întreg, redevenind parte a ordinii universale. „Numai Totul (sau Absolutul) trăieşte, spune Baader; fiecare individ nu trăieşte decît în măsura înrudirii sale cu Totul, deci în măsura în care o *ek-stază* îl smulge din individualitatea sa.” Faţă de rigoarea clasică, în romantism se sparg toate barierele tematice şi formale. Se abordează teme şi motive variate, se cultivă specii diverse, stilul devine obscur, atmosfera misterioasă. Opera e fragmentată sau neterminată semn că arta este infinită. Personajele nu sînt tipuri ci „eroi excepţionali în împrejurări excepţionale”; lipseşte consecvenţa caracterului cu sine.

Antiteza este procedeu predilect – la nivelul compoziţiei organizează textul, la nivelul stilului distinge şi evidenţiază contraste.

Romanticii preferă noaptea, inconştientul, visul pentru că acestea ţin de o ordine a infinitului cu care comunică permanent, în timp ce lumina şi raţiunea sînt categorii ale constrîngerii şi limitării.

Personajul romantic este solitar, paradoxal, atipic, misterios, sensibil, sfîşiat de contradicţii. Eroul titanian, omul de geniu, de mare forţă morală e definitoriu pentru romantism.

Romantismul în literatura română

Paul Cornea distinge trei romantisme: unul apusean de pînă la 1830 (antiiluminist, monarhic, religios, egoist, medievalizant, deziluzionat şi contemplativ), altul apusean de după această dată (umanist, sociologizant, energetic, titanian) şi în sfîrşit unul răsăritean (proluminist, naţional, idealist, folclorizant, militant). Acceptăm această împărţire cu destule rezerve, dar considerăm că ultima variantă se potriveşte totuşi romantismului românesc.

Romantismul românesc ar ţine, după N. Manolescu, de la Cârlova pînă la Eminescu, aşadar din 1830 pînă în 1883. Dar în operele scriitorilor paşoptişti scrise în acest interval romantismul se întîlneşte cu clasicismul, iluminismul şi chiar realismul. De la romantismul naiv şi exaltat al paşoptiştilor (Cârlova, Alexandrescu, Negruzzi, Heliade-Rădulescu, Alecsandri, C. Bolliac) se va ajunge prin Eminescu la realizări romantice de nivel european. Suportul teoretic al romantismului a fost la noi aproape inexistent. Manifestul romantismului românesc e considerat articolul-program al lui Kogălniceanu din *Dacia literară* (1840), în care erau sintetizate principiile călăuzitoare ale unei literaturi româneşti originale (ideea naţională, inspirarea din trecutul istoric, preţuirea frumuseţilor patriei, valorificarea folclorului).

Romantismul – schiţă recapitulativă

Curent literar şi artistic apărut în Germania la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi răspîndit în toată Europa pînă după jumătatea secolului al XIX-lea.

Condiţii istorice şi culturale:
- orizontul de aşteptare creat de revoluţiile burgheze
- declinul aristocraţiei

- filosofia idealistă germană: Fichte, Schelling, Schleiermacher

Trăsături:

- căutarea absolutului
- primatul sentimentului
- cultul eului
- nostalgia originilor
- percepţia cosmicului şi a totalităţii
- comuniunea omului cu natura
- iubirea, cale de cunoaştere
- gustul pentru mister şi fantastic
- recuperarea tradiţiei mistice a Evului Mediu
- valorificarea miturilor
- interesul pentru folclor şi tradiţiile naţionale
- cultivarea visului ca motiv central
- tema cunoaşterii (dorinţa de evaziune, călătoria)
- preferinţa pentru antiteză
- eroul excepţional în împrejurări excepţionale – geniul
- personajele provin din medii diverse
- lărgirea ariei tematice şi îmbogăţirea mijloacelor de expresie
- neglijarea formei, libertatea de creaţie

Reprezentanţi:

- Germania: August Wilhelm von Schlegel, Friedrich Schlegel, Novalis, Ludwig Tieck, Clemens Brentano, Achim von Arnim, E.T.A. Hoffmann, fraţii Grimm, Heinrich Heine, Heinrich von Kleist
- Anglia: Samuel Taylor Coleridge, William Wordsworth, Robert Southey, George Gordon Byron, Percy Bysshe Shelley, John Keats
- Franţa: François de Chateaubriand, Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, Alfred de Vigny, Gérard de Nerval
- Italia: Alessandro Manzoni, Giacomo Leopardi, Giosuè Carducci
- Rusia: Aleksandr S. Puşkin, Mihail Lermontov
- Polonia: Adam Mickiewicz
- Ungaria: Petőfi Sandor
- România: Vasile Cârlova, Grigore Alexandrescu, Ion Heliade-Rădulescu, Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu

Realismul

Doctrina estetică realistă se cristalizează în Franţa, în plină epocă de afirmare a romantismului, pe care îl neagă vehement. Noul curent capătă vigoare şi amplitudine în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, perioadă pe care o va marca profund din punct de vedere artistic. Numele de *realism* are o istorie lungă şi confuză, dar va cunoaşte consacrarea în înţelesul pe care i-l dăm astăzi, prin manifestul lui Jules Champfleury din 1857. Termenul trimite desigur la *realitate*, înţeleasă în sensul cel mai concret cu putinţă.

Evenimentele cruciale care au zguduit istoria Franţei începînd cu Revoluţia de la 1789, continuînd cu domnia lui Napoleon, cu Restauraţia şi revoluţiile burgheze de la 1830 şi 1848 nu puteau să nu se reflecte în conştiinţa artistică a vremii. Între realitatea istorică determinată de Revoluţia Franceză şi noua conştiinţă estetică afirmată de romantism nu existau punţi ideologice. Năzuind către o realitate transcendentă sau interioară, sufletul romantic acorda prea puţină atenţie realităţii istorice. Se poate spune că literatura romantică a trădat idealurile revoluţiei şi această frustrare îndelung refulată a alimentat cu energii nebănuite impulsul către o altă orientare artistică, fidelă realităţii istorice şi sociale şi purtătoare a mesajului ideologic al burgheziei liberale.

Întrerupt de aventura romantică, proiectul cultural iluminist va continua în realism, dar în alţi termeni şi cu alte perspective.

După abolirea feudalismului, rolul de căpetenie în viaţa socială îl are economia capitalistă, care se dezvoltă într-un ritm impetuos. Apare un nou tip de relaţii sociale, care generează schimbări şi conflicte pe fondul unei mari risipe de energie. Realitatea socială devine arena unei permanente încleştări, care îi împarte pe protagonişti în învingători şi învinşi.

Dacă din punct de vedere social realismul este un fenomen burghez iar politic vorbind e un port-drapel al ideilor democratice şi liberale, sub aspect cultural, cadrul care a pregătit şi favorizat apariţia curentului era dominat de pozitivismul lui Auguste Comte, fondator, între altele, şi al sociologiei ca ştiinţă de sine stătătoare. Tot sub aspect teoretic trebuie menţionată influenţa unor economişti precum A. Smith sau J. S. Mill.

Aceste contribuţii continuă demersul lui Saint-Simon şi consolidează concepţia acestuia cu privire la determinarea economică a societăţii.

O altă componentă a cadrului cultural care a pregătit realismul o reprezintă dezvoltarea ştiinţei, descoperirile din domeniul biologiei, chimiei şi fizicii de care se arătau interesaţi scriitorii francezi. Cele mai incitante teorii aparţineau naturaliştilor Gèorges Couvier, Geffroy Saint-Hilaire sau contelui de Buffon care deschideau drum evoluţionismului darwinist.

Trăsăturile realismului

Deşi noţiunea de *realism* (<fr. *réalisme* <lat. *realis* = „real") a fost folosită încă din 1826 în revista *Mercure de France*, iar operele realiste semnate de Stendhal şi Balzac au început să apară în anii '30, preocupările teoretice pentru curentul care deja fiinţa se semnalează mai tîrziu.

O primă încercare i se datorează lui Honoré de Balzac. Acesta face cunoscut vastul său proiect literar în prefaţa ediţiei din 1842 a *Comediei umane*. În respectiva prefaţă, considerată a fi fost primul manifest realist, Balzac explică cititorilor că tot ce scrisese pînă atunci şi tot ce urmează să scrie constituie o operă unitară, o amplă istorie a moravurilor pe care el, ca „secretar al societăţii", doreşte să o lase urmaşilor. Prin arta sa, scriitorul îşi propune să zugrăvească societatea contemporană, să devină „un pictor mai mult sau mai puţin fidel (...) al tipurilor umane, povestitorul dramelor vieţii intime, arheologul mobilierului social, nomenclatorul profesiilor, înregistratorul binelui şi răului", dar mai ales să studieze cauzele mişcării sociale, sensul ascuns al evenimentelor şi al comportamentului uman. Între altele scriitorul îşi exprimă admiraţia pentru maestrul său Walter Scott, care „a ridicat romanul la valoarea filosofică a istoriei".

Urmează apoi momentul Gustave Courbet. Neprimit la Expoziţia universală de la Paris din !855, pictorul îşi expune lucrările într-un pavilion particular sub genericul „Le Réalisme", prezentînd, în prefaţa catalogului tipărit cu această ocazie, opţiunea sa pentru o nouă orientare artistică, ce îşi caută sursele de inspiraţie în viaţă.

Tot la Paris publicistul şi scriitorul Louis Duranty redactează între 1856 şi 1857 ziarul *Le Réalisme*, în care se formulează unele principii ale noii tendinţe artistice care trebuie să redea cu fidelitate mediul social şi să fie accesibilă tuturor.

Adevăratul teoretician al realismului este însă Jules Champfleury, autorul studiului *Le Réalisme*, publicat în 1857. El elaborează doctrina unei noi arte literare inspirate din prezentul social şi destinată publicului larg. În viziunea sa frumosul artistic e un frumos reflectat, care îşi are obîrşia în realitate, imaginaţia fiind „regina erorii şi falsităţii".

Dezbaterea în jurul realismului a fost complicată şi de faptul că, după cum observă Van Tieghem, „în toate epocile literaturii franceze a existat într-o măsură mai mare sau mai mică realism". E vorba de aşa-numitul „realism etern" prin care se relevă legătura oricărei opere de artă cu realitatea, năzuinţa fiecărui artist de a reflecta adevărul vieţii.

Chiar dacă în Franţa realismul coexistă o vreme cu romantismul cu care are unele elemente comune şi cu care se întîlneşte în operele unor scriitori precum Stendhal şi Balzac, doctrina realistă se opune, în esenţă, celei romantice.

Principiul de bază al realismului este veridicitatea, reflectarea fidelă a realităţii. *Mimesis*-ul are în realism o nouă epocă de glorie. Pentru Stendhal romanul este „o oglindă purtată de-a lungul unui drum" iar Balzac e de părere că idealul său de a realiza imaginea completă a unei civilizaţii presupune reflectarea ei fidelă, cu vicii şi virtuţi, pasiuni şi remuşcări, fapte bune şi fapte rele, fără a idealiza. Dacă în clasicism lumea e văzută aşa cum ar trebui să fie, în realism ea apare aşa cum este.

Aria tematică se raportează la societate, înţeleasă ca un organism viu, dinamic, ca un mediu care explică prin datele sale comportamentul personajelor. Relaţiile sociale de tip capitalist au în centrul lor banul, care marchează în mod fatal destinele eroilor.

Prezentarea adevărului social trebuie făcută cu obiectivitate. Scriitorul trebuie să fie imparţial, simplu purtător al oglinzii despre care vorbea Stendhal. Pentru a realiza o nouă performanţă, autorul (omniscient şi omniprezent) trebuie să rămînă o instanţă care consemnează, fără a se implica personal, ceea ce realitatea îi oferă. („Este lamentabil a te cînta pe tine însuţi", spune Flaubert.) Aceasta

nu înseamnă însă că autorul nu are un ideal moral şi că se complace în a prezenta răul social. Observaţiile sale pun sub lupă cele mai ascunse unghere şi cele mai tulburătoare pasiuni, avînd o atitudine critică faţă de aspectele negative prezentate. Proza realistă se remarcă prin descrierea unor fapte şi existenţe mărunte apelînd la tehnica detaliului semnificativ. Autenticitatea şi veridicitatea acestor descrieri conferă valoare documentară operelor realiste.

Eroii realişti nu sînt unicate, ca în romantism, ci aparţin unei tipologii variate, în parte moştenită din clasicism. Preocuparea pentru caractere este însă mai pregnantă în realism, unde tipurile se diversifică. Implacabilul mecanism social produce tipuri aşa cum natura produce specii. Între evoluţia personajului şi mediul său de viaţă este o strînsă legătură. Cu alte cuvinte, eroul este ceea ce face din el societatea. Învinuind societatea pentru eşecul individului, scriitorul realist o obligă să se corecteze, să devină mai bună. Romanticii priveau cu pesimism răul social, evadînd în alte lumi. Socotind, ca Leibniz, că lumea în care trăim e cea mai bună din lumile posibile, realiştii încearcă să o perfecţioneze. „Cred în progresul omului faţă de el însuşi" afirma Balzac.

Faţă de epocile şi curentele anterioare, care priveau spre trecut, literatura realistă se inspiră exclusiv din prezent. Omul este analizat sub specia lui *hic et nunc*, utilizîndu-se chiar metode ştiinţifice de investigare, sub influenţa spiritului critic „progresist" al vremii. Analiza psihologică scoate la lumină latura obscură a personalităţii eroului, autorul căutînd motivaţii psihice şi intelectuale pentru fapte şi atitudini. Problematica filosofică şi psihologică va fi, în realismul rus, mai importantă decît cea socială.

Impersonalitea vocii auctoriale fiind rîvnită de orice scriitor realist, şi stilul va fi marcat de acest imperativ. Un caz notoriu este Stendhal, care aspiră către expunerea neutră a *Codului civil*. Stilul sobru, impersonal, lipsit de artificii, va caracteriza astfel proza realistă.

Realismul în literatura română

În literatura română realismul se manifestă în paralel cu romantismul şi cu oarecare întîrziere faţă de Apus. În operele unor paşoptişti apar accente realiste, iar în perioada „Junimii"

romantismul eminescian convieţuieşte cu realismul lui Slavici. La Creangă viziunea clasică se slujeşte de elemente romantice şi realiste, iar la Caragiale realismul înclină în comedii spre clasicism, iar în nuvele spre naturalism. Mai tîrziu, Sadoveanu este deopotrivă romantic şi realist, în timp ce Călinescu scrie un roman balzacian cu elemente romantice şi moderne.

Canoanele realiste sînt satisfăcute pentru prima dată de romanul lui N. Filimon *Ciocoii vechi şi noi,* cu excepţia unor nuanţe clasice cum ar fi împărţirea netă a eroilor în buni şi răi şi încheierea moralizatoare. Scrisă în epoca de glorie a romanului realist european, luat de altfel ca reper, cartea lui Filimon vădeşte, dincolo de talentul înnăscut al autorului, un nivel rudimentar al concepţiei şi al mijloacelor, explicabil prin lipsa de performanţă a limbii literare din acel moment.

O proză realistă viguroasă şi cu unele intenţii de modernizare scrie Ioan Slavici, întîiul scriitor important al Ardealului. El surprinde satul transilvan în transformare, evoluînd de la o existenţă patriarhală la un mod de viaţă capitalist. În cele mai izbutite opere ale sale (romanul *Mara* şi nuvela *Moara cu noroc*) banul ocupă un loc central. Personajele sînt nelineare şi au structuri complicate, sondate cu ajutorul analizei psihologice.

Realismul lui Slavici este continuat de Rebreanu, la care se observă aceeaşi economie de mijloace (specifică de altfel prozei obiective) şi aceeaşi propensiune către investigaţia psihologică. Rebreanu e un Slavici mai elaborat, mai dens, mai cuprinzător. El acordă multă atenţie compoziţiei, construind cu migală romane masive, adevărate capodopere ale genului. Criteriul obiectivităţii e îndeplinit cu mai multă rigoare decît la Slavici. Rebreanu îşi prezintă eroii cu o detaşare admirabilă reflectînd o realitate transilvană zbuciumată de două mari probleme: sărăcia şi identitatea naţională. De la o tematică rurală (*Ion, Răscoala*) se trece treptat la o tematică citadină (*Pădurea Spînzuraţilor, Ciuleandra*). Locul ţăranului este luat de intelectual. Ca şi lumea pe care o prezintă, opera lui Rebreanu se află în evoluţie.

Tot chestiunea ţărănească rămîne precumpănitoare şi în vremea realismului socialist. Marin Preda, cel mai proeminent prozator român de după război, îşi construieşte capodopera (romanul *Moromeţii*) în jurul unui ţăran cu totul special, ultimul ţăran adevărat

al literaturii noastre. Chiar dacă pe ansamblu opera lui Marin Preda este citadină, intelectualii săi, mai numeroşi decît ţăranii, sînt mai puţin interesanţi decît aceştia.

Ca peste tot în lume, realismul impune şi în literatura română genul prozei, nuvela şi romanul fiind speciile consacrate. Din numărul mare de scriitori aflaţi sub zodia realismului (pe lîngă faptul că a avut la noi o existenţă îndelungată, acest curent a cîştigat şi foarte mulţi adepţi) doar cîţiva au scris poezii, cei mai importanţi dintre aceştia fiind George Coşbuc şi Octavian Goga.

Persistenţa realismului în paralel cu avangarda şi chiar după avangardă este o dovadă că *mimesis*-ul este departe de a deveni o noţiune superfluă în judecata de gust a secolului al XX-lea.

Realismul – schiţă recapitulativă

Curent literar şi artistic apărut în Franţa către mijlocul secolului al XIX-lea şi extins pînă în Anglia în a doua jumătate a aceluiaşi secol, cu continuări şi ecouri pînă în secolul al XX-lea.

Condiţii istorice şi culturale:

- atmosfera creată de marile evenimente din istoria modernă a Franţei (Revoluţia de la 1789, Imperiul napoleonian, Restauraţia, Revoluţiile burgheze de la 1830 şi 1848)
- spiritul protestatar şi insurgent al burgheziei liberale
- rolul determinant al economiei în viaţa societăţii
- noile doctrine economice (A. Smith şi J. S. Mill)
- dezvoltarea ştiinţelor naturii (G. Couvier, G. Saint-Hilaire, Contele de Buffon)
- pozitivismul lui Auguste Comte şi materialismul lui Ludwig Feuerbach

Trăsături:
- reflectarea fidelă a realităţii – veridicitate
- tematică socială
- obiectivitate – autor impersonal, omniscient şi omniprezent
- rigoarea observaţiilor – importanţa detaliului semnificativ

- critica aspectelor negative
- lipsa de idealizare
- valoarea documentară
- personaje tipice în împrejurări tipice
- varietate tipologică
- determinarea socială a personajului
- analiza psihologică
- afirmarea prozei şi a romanului ca forme literare ale viitorului
- stil sobru, impersonal
- economie de mijloace artistice

Reprezentanţi:
- Franţa: Stendhal, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Prosper Mérimée
- Anglia: Charles Dickens, William Thackeray, Surorile Brönte, George Eliot
- Rusia: Nikolai V. Gogol, Fiodor M. Dostoievski, Lev N. Tolstoi, Anton P. Cehov
- Norvegia: Henrik Ibsen
- America: Mark Twain
- România: Ion Creangă, Ion Luca Caragiale, Ion Slavici, Liviu Rebreanu, Marin Preda

Naturalismul

Curent înrudit cu realismul, naturalismul a fost fondat de scriitorul francez Émile Zola, care început să publice scrierile teoretice privind „metoda naturalistă” în 1866. Între acestea cele mai importante sînt *Le Roman expérimental* şi *Une Campagne* datînd din 1880.

Numele curentului derivă de la *natură*, sugerînd importanţa biologicului în structura personalităţii umane.

Naturalismul trebuie înţeles ca o ipostază extremă, radicală a realismului, întrucît urmăreşte reproducerea tuturor aspectelor realităţii, inclusiv a celor mai sumbre şi mai abjecte.

Fiind un caz particular al realismului, naturalismul se naşte şi se dezvoltă în condiţii istorice şi culturale similare. Ca şi realismul, naturalismul este condiţionat social de dezvoltarea industriei şi de

apariţia stării a patra – proletariatul, care se revoltă împotriva mizeriei şi nedreptăţii. Cadrul cultural se îmbogăţeşte cu elemente noi, la care societatea este foarte receptivă. E vorba de teorii şi orientări precum determinismul, evoluţionismul şi marxismul, al căror ecou în literatura ultimelor patru decenii ale secolului al XIX-lea este evident. În această perioadă apar cărţi de referinţă precum *Manifestul Partidului Comunist* de Karl Marx (1848), *Tratatul de ereditate naturală* de Prosper Lucas (1848 – 1850), *Originea speciilor* de Charles Darwin (1859, traducere franceză în 1862) şi *Introducere la medicina experimentală* de Claude Bernard (1865).

Naturalismul va suferi aşadar influenţa evoluţionismului darwinist, a determinismului şi a fiziologiei experimentale fondate de medicul Claude Bernard. Lui Zola i se va reproşa adesea că, utilizînd metoda experimentală, el se apropie mai mult de savant decît de artist, ceea ce scriitorul recunoaşte de fapt, atunci cînd afirmă că romanul naturalist este un roman ştiinţific, „experimental": „Ştiinţa pătrunde deci în domeniul nostru, al romancierilor (...) Prin observaţiile noastre noi continuăm munca fiziologului, care la rîndul lui o continuă pe cea a fizicianului şi a chimistului".

Conform teoriilor lui Zola, romancierul naturalist studiază omul natural asupra căruia se exercită două influenţe majore: ereditatea şi mediul social. El preia metoda experimentală a lui Claude Bernard (constînd în reperarea factorilor care condiţionează apariţia unui fenomen dat şi studierea consecinţelor fiecăruia asupra respectivului fenomen prin neutralizarea celorlalţi pentru a se disocia factorii reali de cei aparenţi şi a se ajunge astfel la esenţa fenomenului) şi o aplică riguros personajelor sale. Fiecare erou devine un caz şi i se alcătuiesc adevărate fişe de observaţie de către autor pentru a se ajunge în cele din urmă la găsirea cauzelor fiziologice care îi determină comportamentul. Acest demers analitic ar avea o finalitate morală, susţine iniţiatorul curentului (acuzat adesea de imoralitate), adoptînd o explicaţie a lui Claude Bernard, conform căreia „morala modernă caută cauzele, vrea să le explice şi să acţioneze asupra lor".

Realiştii explicau comportamentul personajului prin mediul social, naturaliştii scot în evidenţă o dublă determinare: a mediului şi a biologicului. Astfel, omul nu mai e o fiinţă liberă, ci devine un produs al mediului şi al eredităţii.

Începînd cu romanul *Thérèse Requin* din 1867, Zola acordă o importanţă majoră biologicului pe care-l găseşte răspunzător de toate păcatele fiinţei umane. În prefaţa romanului el explică: „Am vrut să studiez temperamente, iar nu caractere (...) Am ales personaje complet dominate de nervii şi de sîngele lor, lipsite de liberul arbitru, tîrîte în fiecare act al vieţii de fatalitatea cărnii. Thérèse şi Laurent sînt nişte brute omeneşti, nimic mai mult. Am căutat să urmăresc pas cu pas în aceste brute hărţuirea surdă a patimilor, impulsul instinctului, detracările cerebrale, survenite în urma unei crize nervoase. Iubirile celor doi eroi ai mei reprezintă satisfacerea unor nevoi fizice. Crima pe care o săvîrşesc este o consecinţă a adulterului lor".

Aşadar aspecte grave, sumbre, fapte iresponsabile explicabile prin porniri inconştiente, instincte ce conduc către o cauză ereditară. Remuşcările eroilor pentru faptele lor nu vin din conştiinţă, ci din dezordinea organică provocată de încordare.

Adept al concepţiei materialiste şi mecaniciste, Zola s-a străduit să demonstreze că „lumea umană e supusă aceluiaşi determinism ca şi restul naturii". Eroarea sa constă în a fi crezut că noile cuceriri ale ştiinţei sînt date o dată pentru totdeauna şi rămîn certitudini definitive (Philippe Van Tieghem). Se spune că mai tîrziu el a fost surprins aflînd cît de puţin avansată este ştiinţa în domeniul eredităţii. (Abia în zilele noastre s-a reuşit descifrarea genomului uman.) Ambiţia lui Zola de a urmări în om „numai animalul" şi nimic altceva pentru a-i pătrunde mecanismul interior era aşadar exagerată. Scriitor de talent, el a lăsat moştenire o opera remarcabilă în care fineţea observaţiei şi rigoarea analizei bazată adesea pe importanţa detaliilor reprezintă un real cîştig literar. *Familia Rougon Macquart* rămîne una din cele mai vaste şi importante monografii ale societăţii franceze din secolul al XIX-lea.

Confundîndu-şi rolul cu cel al savantului, autorul naturalist va fi silit să abordeze un stil sobru şi impersonal, pentru a nu trăda caracterul ştiinţific al lucrării.

Balzac a fost modelul recunoscut al lui Zola. Aplicarea în literatura a teoriilor ştiinţifice la modă, intenţia de a realiza o monografie amplă a societăţii franceze, rigoarea analizei şi tehnica detaliului sînt doar cîteva din elementele care îi unesc. Apropierea dintre cei doi autori este în acelaşi timp dovada apropierii dintre

realism şi naturalism, aspectul comun cel mai important fiind acela că ambele curente slujesc mai curînd adevărul, decît frumosul (Ph. Van Tieghem). Realismul şi naturalismul au avut parte de-a lungul timpului de critici severe. Baudelaire le considera, de pildă, negaţia însăşi a artei. „Poezia – spunea el – nu poate fi asimilată cu ştiinţa sau cu morala, decît cu preţul morţii sau al decăderii; ea nu are drept obiect adevăratul, ci se are doar pe ea însăşi".

Naturalismul românesc

Estetica naturalistă a avut reverberaţii şi în literatura noastră. Chiar dacă nu putem vorbi de autori naturalişti ca în Franţa, recunoaştem unele preocupări în această direcţie la scriitori care preferă alte formule estetice.

Nuvele tratate naturalist întîlnim la I. L. Caragiale (*O făclie de Paşte, Păcat, În vreme de război)* şi Delavrancea (*Zobie, Milogul, Trubadurul*). G. Călinescu se referă la ambii autori printr-o apreciere devenită clasică: „I. L. Caragiale este, după Delavrancea, scriitorul cel mai zolist, naturalistul nostru prin excelenţă".

Unele accente naturaliste apar şi în proza Hortensiei Papadat-Bengescu.

Naturalismul – schiţă recapitulativă

Curent literar fondat în Franţa de Émile Zola şi apărut şi în alte ţări în ultimele patru decenii ale secolului al XIX-lea.

Condiţii istorice şi culturale:
- apariţia unor noi conflicte în sînul societăţii capitaliste
- noile teorii ştiinţifice: evoluţionismul, determinismul, materialismul
- lansarea metodei experimentaliste de către Claude Bernard

Trăsături:
- metode ştiinţifice de investigare a personalităţii
- omul ca produs al mediului social şi al eredităţii
- aspecte sumbre ale realităţii – patologicul, mizeria fizică şi morală

- ereditate maladivă, instincte, obsesii
- observaţia riguroasă şi exactă a reacţiilor şi senzaţiilor
- tehnica detaliului semnificativ
- personajul reprezintă de regulă un caz patologic
- analiza psihologică
- stil neutru şi impersonal
- îmbogăţirea limbajului

Reprezentanţi:
- Franţa: Émile Zola, fraţii Goncourt, Guy de Maupassant
- Germania: Gerhart Hauptmann, Frank Wedekind
- Suedia: August Strindberg
- România: Ion Luca Caragiale, Barbu Ştefănescu-Delavrancea

Parnasianismul

Parnasianismul este un fenomen literar apărut în Franţa, care se manifestă în paralel cu romantismul şi realismul, dar pe care istoria literară îl înregistrează ca un curent deplin constituit în ultimele patru decenii ale secolului al XIX-lea.

Numele şcolii vine de la culegerea de poezii *Le Parnasse contemporaine* publicată în 1866 şi reunind versuri semnate de 37 de poeţi destul de diferiţi ca formaţie şi aspiraţii, dar tînjind cu toţii după „himera frumuseţii perfecte". (Titlul culegerii trimite desigur la Parnas, muntele consacrat muzelor în mitologia greacă.) Din grupul celor 37 atrag atenţia nume precum: L. de Lisle, J. M. de Heredia, T. de Banville, S. Prudhomme, Ch. Baudelaire, P. Verlaine, S. Mallarmé.

Premizele teoretice ale acestei noi tendinţe apar foarte de timpuriu, în 1832, cînd T. Gautier, în prefaţa poemului *Albertus,* afirmă autonomia esteticului, respingînd cu tărie ideea utilităţii artei. Teoria artei pentru artă pe care Gautier o menţine consecvent şi la care, de-a lungul timpului, aderă scriitori de diverse orientări, va deveni nucleul doctrinei estetice parnasiene.

Lui Gautier i se adaugă alţi doctrinari: L. de Lisle, şeful recunoscut al şcolii, şi T. de Banville, al cărui *Petit Traité de poésie française* (1872) sintetizează, într-o expresie ultimă, programul estetic parnasian.

A vorbi despre climatul social care a favorizat apariţia şi dezvoltarea unui curent ce neagă orice legătură a artei cu realitatea şi reclamă absoluta ei gratuitate pare un nonsens. Există totuşi dintotdeauna o determinare istorică şi chiar cauze sociale care explică o anumită atitudine estetică. Într-o epocă precum cea de care ne ocupăm, frămîntată de atîtea mişcări şi revolte, nici chiar poeţii parnasieni nu puteau rămîne neutri. Spiritul revoluţionar care a străbătut deceniile de la 1830 pînă la 1871 i-a contaminat pe unii dintre ei, dar în final a produs o decepţie care i-a condus către refuzul angajării sociale şi izolarea faţă de lumea acţiunii.

Ideea artei pentru artă a fost şi o reacţie la îndemnurile filosofilor şi ideologilor vremii (între care mulţi saint-simonieni şi fourierişti) cu privire la necesitatea angajării intelectualilor în slujba progresului social. Către propagatorii unei astfel de idei îşi îndreaptă Gautier protestul fulminant: „Nu imbecililor, nu cretinilor şi guşaţilor, o carte nu e tot una cu piftia cu gelatină; – un roman nu e o pereche de ghete fără cusătură, nici un sonet o seringă cu jet continuu; o dramă nu e o cale ferată sau alte asemenea lucruri care contribuie hotărîtor la civilizarea omenirii, făcînd-o să înainteze pe calea progresului".

Preluînd de la clasici grija pentru formă şi admiraţia pentru antichitate, parnasianismul se opune, pe de altă parte, sentimentalismului romantic şi utilitarismului realist. Estetica parnasiană îi este tributară lui Kant, care definea arta drept o „finalitate fără scop", şi lui Hugo, căruia îi revine paternitatea sintagmei „artă pentru artă". Trei concepte organizează în jurul lor întregul program parnasian: frumosul, poezia şi forma.

Frumosul există în sine şi pentru sine. El nu slujeşte adevărul (aici se intră în contradicţie cu Hegel). Arta este absolutul, „culmea comună la care ajung toate căile spiritului". Exaltării frumosului îi urmează absolutizarea lui: „În afara realizării frumosului nu există mîntuire." spunea L. de Lisle. Pentru a-şi dobîndi acest înalt statut, frumosul trebuie să fie un lux, să nu servească la nimic („tot ce e util e urît") şi să nu fie accesibil decît unui cerc de iniţiaţi. Adevăratul poet e un om superior. El nu trebuie să placă maselor, nici să devină ecoul spiritului public. Singurul lui scop rămîne frumosul. Avem de-a face cu o concepţie elitistă pe care susţinătorii ei nu s-au sfiit să o etaleze. În concepţia parnasiană, poezia este „expresia cea mai strălucită, intensă şi completă a artei", ipostaza ei cea mai înaltă.



Poate din această cauză nu vorbim de o literatură, ci doar de o poezie parnasiană. Deşi unii dintre poeţii parnasieni s-au exersat şi în alte genuri, parnasianismul rămîne circumscris domeniului său predilect: poezia. Teoreticienii parnasieni au condus abil dezbaterea pe terenul poeziei. Ei au insistat mai întîi asupra a ceea ce nu trebuie să conţină tematica poeziei lor. Să nu exprime în nici un fel preocupările vieţii, emoţiile sau sentimentele poetului. În faţa zbuciumului epocii el să caute liniştea propriului eu, să se refugieze „în turnul de fildeş", într-o lume a contemplaţiei reci şi a formelor poetice pure.

Poezia parnasiană e aşadar o poezie rece, impersonală, obiectivă. E o formă a contemplării detaşate şi a meditaţiei filosofice epurate de orice efuziune sentimentală. Intelectualismul, erudiţia fină, recursul la mitologie confirmă caracterul elitist. Sînt preluate de la romantici descrierea, exotismul şi cultul pietrelor preţioase, dar altfel motivate şi înţelese. La aceia exotismul era legat de tema evaziunii, de năzuinţa către îndepărtatele ţinuturi ale Patriei eterne, iar pietrele preţioase simbolizau esenţele. Aceste motive sînt utilizate aici pentru sonoritate, pentru impresia lirică pe care o produc. La romantici natura devine o cutie de rezonanţă a sentimentelor poetului. Aici, descrierea naturii e prea obiectivă interesînd pitorescul, puritatea liniilor şi a culorilor. Cu aceeaşi rigoare obiectivă sînt descrise opere de artă sau obiecte de preţ. Poetica parnasiană împrumută adesea mijloace ale celorlalte arte. La Gautier, de exemplu, critica vorbeşte despre „estetizarea contemplaţiei", prin care actul liric fuzionează cu cel plastic şi chiar cu cel muzical (*Symphonie en blanc majeur*).

Dacă frumosul se identifică în doctrina parnasiană cu poezia, aceasta din urmă rezidă în formă. Ideea şi forma sînt inseparabile, tocmai pentru că „formele sînt singurele manifestări ale gîndirii". Astfel fundamentat, cultul formei devine o condiţie *sine qua non*. Nici chiar clasicii nu au acordat atîta atenţie formei. Aspiraţia către perfecţiunea formală, către exprimarea desăvîrşită caracterizează întreaga mişcare parnasiană. Se pune accent deosebit pe versificaţie; se abordează specii care presupun inteligenţă şi virtuozitate (sonetul, rondelul); se introduc elemente complicate de prozodie. În acelaşi timp se cultivă stilul înalt, rafinat, elegant. Se foloseşte un vocabular ales, rar, strălucitor. Se apelează la nume sonore din istorie sau mitologie, la simboluri cu rezonanţă intelectuală.

Ecouri parnasiene în literatura română

Ştim că parnasianismul nu a devenit un fenomen universal. Ecouri s-au înregistrat însă în mai multe literaturi, inclusiv în cea romăna. Fără a pune în discuţie teoriile răsunătoare din Franţa, unii poeţi români au scris poezii parnasiene, fie prin contact direct cu parnasianismul francez (Macedonski), fie ademeniţi de idealul poeziei pure (Ion Barbu).

După ce scrie o operă bipolară (M. Zamfir) – un romantism descendent dublat de un simbolism tot mai accentuat – Macedonski apelează, în ultimul volum (*Poema rondelurilor*) la o specie clasică pe care o tratează cu mijloace simboliste şi parnasiene.

La Ion Barbu poezia parnasiană este o etapă tranzitorie către ermetism. Poetul însuşi recunoaşte în lirica sa timpurie o fază parnasiană, iar T. Vianu îi împarte creaţia în trei etape: parnasiană (1918 – 1920), baladic-orientală (1921 – 1925) şi ermetică (1925 – 1926).

Şi opera lui Ion Pillat trădează influenţe parnasiene (alături de cele simboliste) în primele volume (*Visuri păgîne, Eternităţi de-o clipă, Amăgiri*).

Trăsăturile parnasianismului

Curent literar apărut în Franţa în ultimele patru decenii ale secolului al XIX-lea, opus utilitarismului realist şi sentimentalismului romantic.

Trăsături:
- se manifestă pe fundalul istoric al revoluţiilor de la 1830, 1848 şi al Comunei din Paris (1871)
- respinge militantismul artei propagat de ideologia vremii
- idealul artei pentru artă – absolutizarea poeziei
- retragerea poetului în „turnul de fildeş" din faţa frămîntărilor vieţii
- epurarea poeziei de orice emoţie sau sentiment
- lirism rece, impersonal, obiectiv

- concepţie elitistă, intelectualism
- contemplaţie detaşată, meditaţie filosofică
- recursul la mituri, exotismul
- descrierea obiectivă a naturii sau a operelor de artă
- estetizarea contemplaţiei – fuziunea actului liric cu cel plastic
- aspiraţia către perfecţiunea formală
- abordarea unor specii care presupun virtuozitate deosebită (sonetul, rondelul)
- stil înalt, rafinat, elegant
- vocabular ales, rar, strălucitor.

Reprezentanţi:

- Franţa: Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, José Maria de Heredia, Sully Prudhomme
- România: Nicolae Davidescu, Alexandru Macedonski, Ion Barbu, Ion Pillat.

Simbolismul

Unii dintre semnatarii versurilor parnasiene din culegerea publicată în 1866 devin iniţiatorii simbolismului, curent ce exprimă o nouă viziune şi un nou gust artistic, în total dezacord cu „cei trei tirani” (pozitivismul, naturalismul şi parnasianismul) care sufocau Franţa literară la 1870 (Guy Michaud). Noua mişcare apare pe fundalul unei crize morale şi estetice determinate, în plan istoric de înfrîngerea Franţei în războiul franco-prusac (prin Pacea de la Frankfurt din 1871 Franţa pierde Alsacia şi Lorena şi este obligată să plătească Germaniei 5 miliarde de franci de aur despăgubiri de război) şi reprimarea sîngeroasă a Comunei din Paris (1871).

În plan filosofic simbolismul a fost influenţat de gîndirea lui Nietzsche

Demersurile teoretice simboliste încep încă din 1867, cînd Mallarmé constată necesitatea inventării unui nou limbaj poetic, apt să permită sondarea Necunoscutului. El îşi manifestă astfel preferinţa pentru o poezie de cunoaştere după modelul lui Baudelaire, pentru care poetul e singurul în stare „să descifreze analogia universală”, să reveleze legăturile ascunse ale lucrurilor.

Ruptura cu parnasianismul se produce o dată cu *Arta poetică* a lui Verlaine (1871 - 1873), unde sînt formulate principalele teze ale poeticii simboliste. Deşi publicat abia în 1884, acest prim manifest simbolist a circulat ca ghid printre poeţii tineri încă din momentul conceperii lui.

Verlaine a fost un simbolist cuminte, iar manifestul său destul de prudent. Abia cu prietenul său Rimbaud, care scrie *Iluminările* şi *Un anotimp în infern* între 1872-1874, ajunge inovaţia simbolistă în punctul ei extrem. Programul poeziei viitoare fusese schiţat de Rimbaud în *Les Lettres du voyant* (1871): Poetul este un vizionar. El vede nevăzutul, aude neauzitul. Eul empiric e abandonat unei forţe inspiratoare care vine din adîncul inconştientului. (*Je est un autre*). Poezia trăieşte doar prin emoţie şi muzică. Prin ideile sale şocante Rimbaud anunţă de fapt avangarda. Poetul este şi el şi *celălalt*, frumosul este şi contrariul său. Conceptele se redefinesc. Noua poezie este apanajul unui poet neliniştit revoltat, blestemat (*poète maudit*).

Simbolismul primeşte botezul oficial abia pe 18 septembrie 1886, cînd *Suplimentul literar* al revistei *Figaro* publica primul manifest simbolist (*Le Symbolisme*) semnat de Jean Moréas. (Curentul a preexistat acestui moment atît prin operele apărute cît şi prin dezbaterile mai mult sau mai puţin academice pe această temă.) Adevăraţii maeştri ai poeziei simboliste sînt pentru Moréas Baudelaire, recunoscut ca precursor, Verlaine şi Mallarmé.

Se vorbeşte adesea de două şcoli simboliste (decadentă şi simbolistă), grupate în jurul celor mai influente reviste ale mişcării: *Le Décadente* şi *Le Symboliste* (1886). Guy Michaud le consideră „două faze succesive ale aceleiaşi mişcări”, decadenţa reprezentînd latura ei afectivă (*spleen*-ul, angoasa, nevroza) iar simbolismul pe cea intelectuală. Cele două grupări aveau o acţiune paralelă, caracterizată de aceleaşi simpatii şi resentimente; ambele cereau poeziei mai mult mister şi mai multă muzică.

În 1855 Jean Moréas propusese denumirea de *simbolism* pentru noua şcoală, care nu îşi definise prea limpede concepţia estetică. El credea că această denumire e „singura capabilă să desemneze rezonabil tendinţa actualului spirit creator în artă”.

Programul simbolist este o rezultantă a tendinţelor vremii, doctrina cea mai coerentă stabilită la un moment dat. A doua

jumătate a secolului al XIX-lea este din punct de vedere estetic, şi mai ales poetic, de mare complexitate. Direcţii şi tendinţe eterogene coexistă în virtutea unui ideal comun: originalitatea. Necesitatea unei noi arte, a unei poezii a viitorului, care să consune cu realitatea socio-istorică şi cu spiritul epocii, era decretată de mulţi artişti. Opoziţia faţă de trecut devine radicală o dată cu Baudelaire. Pe acelaşi drum merg Verlaine, Rimbaud şi Mallarmé. Elementele de noutate pot încăpea însă cu greu într-un singur program estetic. Simbolismul a încercat o sinteză, dar el n-a putut reuni toate principiile, o parte dintre acestea regăsindu-se mai tîrziu în manifestele expresioniste, futuriste şi suprarealiste. Germenii avangardei trebuie căutaţi în solul bogat al acestei perioade. Simbolismul rămîne totuşi singura mişcare distinctă a ultimilor trei decenii ale veacului trecut, singura doctrină formulată cu claritate şi reflectată în operele de valoare scrise în acest interval. Prin reprezentanţi de marcă precum Rilke, Valéry sau Claudel simbolismul continuă şi în secolul al XX-lea.

Teoriile simboliste pot fi sintetizate într-o sumă de trăsături pe care vom încerca să le prezentăm în cele ce urmează.

Trebuie spus înainte de toate că poezia simbolistă este o poezie a sensibilităţii pure. Aceasta înseamnă că e vorba despre o poezie de cunoaştere ce revine la ontologic, la setea de transcendere a romantismului. Nu e vorba însă de un demers cognitiv al raţiunii, al intelectului, ci al intuiţiei, al sensibilităţii şi al imaginaţiei. Obiectul acestei lirici îl reprezintă aşadar sentimentul, stările vagi, nedefinite. Imaginile poetice nu mai imită cu exactitate natura exterioară ca pînă acum. Ele traduc, cu ajutorul sugestiei, întregul conţinut emoţional, apelînd la dubla funcţie a limbajului (ontologică şi expresivă). Cuvîntului i se restituie forţa originară – aceea de a revela, de a naşte realul. Necunoscutul aflat dincolo de marginile empirice ale lumii se livrează prin cuvînt, care devine adevărata realitate a poeziei. Cuvintele obşteşti plasate în contexte ingenioase, scot acorduri noi, şi totuşi necunoscute, înnăscute (Mallarmé). Sugestia este secretul acestei magii a limbajului poetic, principiul de bază al artei simboliştilor. Aspirînd permanent către poezia pură, Mallarmé a văzut în sugestie singura cale: „A numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea pe care ţi-o dă un poem, plăcere care constă în bucuria de a ghici încetul cu încetul; să sugerezi

obiectul, iată visul nostru". Simboliştii dezavuează descripţionismul parnasian şi naturalist şi revin la sugestie ca la condiţia esenţială a artei. Limbajul poetic nu trebuie să fie direct, decorativ ci aluziv, plin de sugestii şi semnificaţii. Pentru Mallarmé poezia este „expresia, prin limbajul uman redus la ritmul său esenţial, a sensului misterios al aspectelor existenţei".

Sugestia apelează la o serie de elemente proprii, cu excepţia corespondenţelor, poeziei dintotdeauna. Programul estetic simbolist le afirmă într-atît importanţa, încît ele sînt privite ca trăsături specifice. Acestea sînt: simbolul, corespondenţele şi muzicalitatea.

Simbolul este intrumentul predilect de realizare a sugestiei. Simboliştii recunosc că nu au inventat ei simbolul şi că fără simbol nu există operă de artă autentică, dar îşi asumă meritul de a fi făcut din simbol un principiu indispensabil. Termenul vine din limba greacă (*symbolon* = „semn") şi îşi păstrează sensul etimologic.

Simbolul este un semn (o imagine, un obiect concret, un cuvînt, o cifră) care sugerează un conţinut abstract (o idee, un fenomen, un concept). El are anumite accepţii şi nuanţe pentru fiecare din domeniile în care apare: logică, matematică, semiotică, hermeneutică, epistemologie, teologie, artă, poezie etc. În literatură simbolul este o figură de stil înrudită cu metafora, imaginea sensibilă a unei idei. Între simbolizat şi imaginea sa există un raport de analogie ca şi în cazul metaforei (*aurul* simbolizează absolutul, *crucea* – credinţa creştină, *porumbelul* – pacea, *vulpea* – viclenia, *cifra 7* – totalitatea energiilor fizice şi spirituale, treptele desăvîrşirii etc.). După A. Warren, metafora devine simbol prin recurenţă. Cu alte cuvinte, o imagine poate fi folosită o dată ca metaforă, dar dacă revine cu insistenţă, ea se transformă în simbol. Simbolul artistic este strîns legat de simbolurile conceptuale şi teologice. Hermeneutica vorbeşte despre culturi ca despre nişte universuri simbolice. Mircea Eliade spune că lumea în care trăim e „un camuflaj de semne" şi că funcţia simbolului este aceea de „reintegrare a omului în totalitatea sacră". Pentru René Guénon, simbolul este „mijlocul cel mai simplu de transmitere a adevărurilor de ordin superior, religioase şi metafizice", iar pentru Coleridge este „exprimarea eternului prin efemer". În literatură simbolul este figura de stil cea mai concentrată, redusă adesea la un singur cuvînt, cu multiple şi profunde semnificaţii.

Pentru simbolişti simbolul nu mai e o figură de stil printre celelalte, ci principiu fundamental. Nu mai e demonstrativ ca simbolul clasic, ci sugestiv şi chiar ambiguu.

Corespondenţele reprezintă, ca mijloc de sugestie, o invenţie a simbolismului. Termenul este folosit pentru prima dată de Charles Baudelaire, în poemul *Correspondances*:

Ca nişte lungi ecouri unite-n depărtare
Într-un acord în care mari taine se ascund,
Ca noaptea sau lumina, adînc, fără hotare,
Parfum, culoare, sunet, se-ngînă şi-şi răspund.
(traducere de Al. Philippide)

Teoria literaturii a definit noţiunea după versurile lui Baudelaire. Este vorba aşadar despre stabilirea unor raporturi între senzaţii diferite, de transpunerea datelor unui simţ în limbajul altui simţ: „Ea poartă cîntece-n priviri / Şi-n ochi miresme dulci de floare." (Ch. Baudelaire – *Frumuseţe deplină*, traducere de Al. Hodoş). *Sinestezia* denumeşte acelaşi fenomen poetic.

O variantă aparte a corespondenţelor poartă numele de *audiţie colorată* şi se referă la analogia, pe care a făcut-o mai întîi Rimbaud, între sunetele limbii, mai precis între vocale, şi culori („A – negru, E – alb, I – roşu, O – albastru, U - verde"). Corespondenţa dintre sunete şi culori, ori dintre sunete şi instrumente muzicale a fost teoretizată de René Ghil sub numele de *instrumentalism*. Pentru el sunetele vorbesc, exprimă stările sufleteşti ale poetului sau realităţi universale.

O altă trăsătură esenţială a poeticii simboliste şi totodată cel de-al treilea mijloc de realizare a sugestiei este **muzicalitatea**. Desigur că ea nu este o invenţie a sfîrşitului de secol XIX. Asocierea poeziei cu muzica o ajută să redevină ceea ce a fost. Atît pentru filosofi cît şi pentru artişti, cele două arte erau inseparabile. Să ne gîndim doar la Orfeu şi Homer, la trubadurii medievali sau la romanticii germani, la Wagner.

Formula „de la musique avant toute chose" pe care o impunea *Arta poetică* a lui Verlaine a avut un larg ecou în Franţa şi în ţările europene. Pînă şi românul Al. Macedonski declara că „arta versurilor nu este nici mai mult nici mai puţin decît arta muzicii".

Dacă poezia exprimă esenţa lucrurilor aşa cum susţineau teoreticienii simbolişti, iar cosmosul, conform concepţiei pitagoreice,

este structurat muzical, atunci poezia şi muzica sînt una şi aceeaşi. Armonia versului nu e altceva decît un reflex al armoniei cosmice. De aceea trebuie să se distingă între o *muzicalitate exterioară* (armonia verbală) şi una *interioară* (melodia ideală). Pentru a înţelege mai bine cele două tipuri de muzicalitate trebuie să apelăm la exemple din literatura română. Muzicalitate exterioară întîlnim la Minulescu prin refrene şi ritmuri care dau o notă retorică, exuberantă liricii sale. Muzicalitate interioară întîlnim însă la Bacovia, unde nu sonoritatea cuvintelor impresionează, ci rezonanţa lor interioară, mişcarea pe care o produc la nivelul psihicului. („Dormeau adînc sicriele de plumb / Şi flori de plumb şi funerar veşmînt" - *Plumb*).

Am văzut cîtă atenţie acordă simboliştii expresiei. Ce transmite însă poezia lor? Cum se delimitează aria lor tematică?

Dacă lirica romantică îşi alegea drept cadru natura, simboliştii aduc în poezia lor mediul citadin. Oraşul este marele bolnav, spaţiu al neliniştii şi al nevrozei, loc în care bîntuie dezabuzarea şi *spleen*-ul. O lume obosită, vlăguită agonizează într-o lumină difuză, crepusculară. Contururile sînt estompate, sentimentele sînt nelămurite, senzaţiile clar-obscure. Natura nu este total exclusă - apar grădini, flori, ţărmuri de ape. Un exotism de inspiraţie parnasiană dă acestui lirism sonorităţi speciale. Dorinţa de evaziune, mult mai vagă şi mai puţin patetică decît în romantism, este un semn al fiorului metafizic, al căutării tragice care se frînge în transcendenţa goală. Poetul trăieşte adesea cu sentimentul alienării şi al damnării într-o lume care nu se mai poate salva.

Groaza fiziologică anunţă tribulaţiile pe tema descompunerii şi dezagregării lumii din expresionism. Citām în acest sens un vers tulburător al lui Mallarmé: „la chair est triste, hélas / et j'ai lu tous les livres" (*Brise marine*). O enumerare a temelor simboliste ne dezvăluie cît de mult se apropie ele de cele expresioniste: boala, neliniştea, alienarea, angoasa, tristeţea, plictisul, *spleen*-ul, suferinţa, disperarea, nevroza, oboseala, golul, absenţa, neantul, moartea.

Deşi reprezintă schimbarea la faţă a poeziei, simbolismul nu este exclusiv liric. Chiar şi atunci cînd abordează specii ale trecutului unei poezii, lirismul rămîne încă dominant. Stilul păstrează ceva din grija parnasiană pentru formă, care explică şi cultul pentru muzică. Inovaţia absolută a şcolii simboliste o constituie *versul liber*. Aceasta ar fi replica la exagerările formale parnasiene şi la retorismul stilului

romantic. Deşi mai mulţi poeţi s-au exprimat anterior în vers liber, acesta capătă valoare doctrinară abia în 1897 datorită lui Gustave Kahn. Teoria sa arată că versul liber înseamnă înainte de toate un ritm care nu se obţine prin jocul sunetelor ci prin accent, pus pe frază, nu pe cuvînt.

În Franţa simbolismul se iveşte din purismul parnasian făcînd o sinteză parţială a tendinţelor de modernizare a poeziei înglobînd decadentismul şi instrumentalismul şi pregătind marea aventură a avangardei.

Simbolismul răspunde unei nevoi de modernizare a artei, dar nu este modernismul. Îi furnizează premize, îi împrumută teme, îi alimentează disperarea. Simbolismul literar înseamnă pentru modernitate ceea ce a însemnat pentru pictura modernă impresionismul: negarea tematicii şi a mijloacelor de expresie încetăţenite, ruptura cu descripţionismul şi naturalismul. Ca şi impresionismul artistic, simbolismul literar este o etapă de tranziţie către avangardă.

Simbolismul românesc

„Junimii" i s-a reproşat adesea spiritul conservator şi germanismul de către adversari care s-au grăbit să refacă relaţiile noastre culturale cu Franţa, exaltînd nobila stirpe a latinităţii ce ne leagă de această ţară. Nu doar tainice afinităţi spirituale ne chemau către patria lui Baudelaire, ci prestigiul ei de mare cultură, aflată mereu înaintea celorlalte şi dînd tonul schimbărilor în arta europeană. Spaţiul românesc se dovedeşte deosebit de receptiv la teoriile simboliste. Cel mai deschis noii poezii este insurgentul şi temperamentalul Alexandru Macedonski, care, într-o serie de articole publicate în *Literatorul* său, dezbătea, la scurt timp după emiterea lor, ideile la modă din Apus. În articole precum *Arta versului* (1890), *Poezia viitorului* (1892) şi *Logica poeziei* poetul face observaţii care îl situează pe un teren de netă modernitate, în deplină opoziţie cu Maiorescu, beneficiar al deselor dezlănţuiri polemice de la *Literatorul*. Macedonski ia în discuţie probleme de stil şi prozodie, identifică poezia cu muzica („arta versurilor nu este nici mai mult nici mai puţin decît arta muzicii"), respinge prozaicul cauzat de

intruziunea logicii (pentru el poezie înseamnă „muzică, imagine, culoare"), vorbeşte despre instrumentalism ca fiind tot un simbolism în care „sunetele joacă rolul imaginilor". Prin poezia *Hinov* (1880) el anticipează teoria lui Gustave Kahn asupra versului liber.

Macedonski este considerat şeful şcolii simboliste în literatura română, la cenaclul condus de el de la *Literatorul* formîndu-se cei mai de seamă reprezentanţi ai curentului: Traian Demetrescu, Ştefan Petică, Dimitrie Anghel, George Bacovia ş.a. Este evidentă influenţa simbolismului francez asupra celui românesc, în special a lui Baudelaire, Trebuie remarcat şi faptul că simbolismul românesc este contemporan celui francez, înregistrîndu-se astfel primul moment de sincronizare a culturii române cu cultura europeană. Articolul lui Macedonski *Poezia viitorului*, considerat manifestul simbolismului românesc, este scris în 1892, la doar cîţiva ani de la naşterea simbolismului francez, iar Bacovia, cel mai ilustru reprezentant al şcolii, depăşeşte prin unele elemente estetica simbolistă, trecînd în expresionism.

Simbolismul – schiţă recapitulativă

Curent literar apărut în Franţa pe la 1880, avînd un mare ecou în toată Europa şi continuînd în primele decenii ale secolului al XX-lea; opus descriptivismului naturalist, impersonalităţii reci parnasiene şi retorismului romantic.

Cadrul istoric şi cultural:

- determinat în plan istoric de înfrîngerea Franţei în războiul franco-prusac şi de înăbuşirea Comunei din Paris (1871)
- influenţat de filosofia lui Nietzsche

Trăsături:

- poezie a sensibilităţii pure
- sugestia devine principiu fundamental
- folosirea simbolului
- corespondenţa între senzaţii
- muzicalitatea
- tematică specifică (neliniştea, angoasa, *spleen*-ul, nevrozele, evaziunea, neantul, moartea)

- universul citadin
- stări vagi, nelămurite, sentimente neclare
- estomparea contururilor
- stilul aspiră către puritate
- cultivarea versului liber

Reprezentanţi:
- Franţa: Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Jean Moréas, Maurice Rollinat, Jules Laforgue, Paul Valéry, Paul Claudel
- Belgia: Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck
- Anglia: Oscar Wilde, Francis Thompson, Arthur Symons, William Yeats
- Portugalia: Fernando Pessoa
- Spania: Rubén Dario, Miguel de Unamuno, Antonio Machado
- Italia: Giovanni Pascoli, Gabriele d'Annunzio
- Germania şi Austria: Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke
- Rusia: Aleksandr Blok, Andrei Belîi
- România: Alexandru Macedonski, Ştefan Petică, Dimitrie Anghel, George Bacovia, Ion Minulescu

Modernismul (Avangarda)

Potrivit lui Matei Călinescu, termenul a apărut în evul mediu ca un derivat al adverbului latin *mode* = „recent, chiar acum". *Modernus* ar fi apărut încă din secolul al V-lea în opoziţie cu *antiquus*, *vetus*, *priscus*. Cearta modernilor cu anticii, care debutează în secolul al XII-lea, adînceşte opoziţia termenilor. O altă epocă în care cuvîntul *modern* a făcut carieră este Renaşterea, cînd trebuia marcată ruptura de evul mediu. Modernitatea însemna, pe vremea lui Petrarca, Renaştere, adică triumful antichităţii asupra spiritualităţii creştine.

Pentru prima dată vorbeşte despre *modernism* Swift la începutul secolului al XVIII-lea, dîndu-i un sens peiorativ. În timpul său, cearta dintre antici şi moderni luase o mare amploare şi e cunoscută în istoria culturii ca „Bătălia cărţilor", după un titlu al lui Swift.

La sfîrşitul secolului al XVIII-lea, pentru a se defini în antiteză cu clasicii, romanticii îşi spuneau *moderni*. Hugo Friedrich crede că modernitatea începe cu Baudelaire, după ce, la vremea sa, poetul însuşi se considerase „modern".

Modernismul devine pentru prima dată numele unui curent datorită lui Rubén Dario, care în 1890 a fondat *il modernismo*. De aici înainte începe ceea ce ulterior s-a numit modernitate, în opoziţie cu postmodernitatea zilelor noastre. În multe studii de specialitate termenii de *modernitate* şi *avangardă* se suprapun. Pentru Matei Călinescu însă modernitatea este „mai veche şi mai cuprinzătoare" iar avangarda „mai radicală, mai puţin flexibilă şi mai dogmatică". Avangarda nu e de conceput în absenţa modernităţii, căci ea „îşi împrumută practic toate elementele de la tradiţia modernă, dar în acelaşi timp, le dinamitează, le exagerează şi le plasează în contextele cele mai neaşteptate, făcîndu-le adesea aproape de nerecunoscut" (Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*).

Numele de *avangardă* vine de la un termen militar (*avant-garde* = „garda dinainte") folosit în Franţa încă din evul mediu şi impus cu sens figurat în Renaştere. Utopiştii francezi şi apoi marxiştii fac din avangardă o noţiune ideologică. (Lenin defineşte Partidul Comunist ca „avangardă" politică.)

La începutul secolului al XX-lea conceptul de *avangardă* era deja încetăţenit în ţările neolatine desemnînd toate şcolile noi, caracterizate prin respingerea oricărui sistem estetic deja constituit şi prin afirmarea noului de pe poziţii extreme. După jumătatea secolului avangarda se istoricizează iar în deceniile următoare însuşi postmodernismul este perceput uneori ca „o nouă avangardă".

Avangarda reprezintă aşadar o sumă de mişcări artistice eterogene care, în prima jumătate a secolului al XX-lea, au negat vehement toate sistemele estetice consacrate, proclamînd necesitatea înnoirii radicale a artei.

Multele descoperiri şi invenţii din secolul al XIX-lea au condus la un progres tehnologic care a schimbat fundamental condiţiile de viaţă. Industria deţine rolul determinant în economie, iar în peisajul vieţii cotidiene maşina ocupă un loc privilegiat. Agresiunea împotriva umanismului devine tot mai ameninţătoare pe plan economic (maşinismul), ideologic (marxismul), filosofic (nietzscheanismul) şi ştiinţific (psihanaliza, relativismul). Ca

ideologie, avangarda este tributară marxismului prin ateism, dezumanizare, nihilism, extremism. Au existat contacte directe între artiştii avangardei şi ideologii de stînga. De exemplu, Tristan Tzara a locuit la Zürich, în 1916, pe aceeaşi stradă cu Lenin, cu care se pare că s-a întîlnit de cîteva ori. Dadaiştii erau marxişti, suprarealiştii erau membri ai Partidului Comunist.

Doar unii futurişti, în frunte cu F. T. Marinetti, simpatizau (inexplicabil) cu fascismul, care a respins arta modernă, numind-o „decadentă".

Arta modernă a fost puternic influenţată de gîndirea lui Fr. Nietzsche, idei precum moartea lui Dumnezeu şi supraomul fiind temeiuri ale metafizicii moderniste. Intuiţionismul lui H. Bergson şi fenomenologia lui E. Husserl completează cadrul flosofic modernist, la care se adaugă teoria relativităţii a lui A. Einstein şi psihanaliza lui S. Freud.

În relaţia literaturii cu artele plastice, modernitatea înregistrează o premieră. În timp ce în curentele anterioare literatura avea iniţiativa, urmată apoi la intervale din ce în ce mai mici de artele frumoase ori de muzică, acum tonul îl dau artele plastice. Chiar dacă modernitatea se anunţă prin precursori din zona literaturii (Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud), marile răsturnări estetice se produc mai întîi în pictură. Edvard Munch pictează *Ţipătul* în 1893, grupul „Die Brucke" apare în 1905, iar „Der Blame Reiter" în 1911. Marea febră a căutărilor şi a înnoirii din această perioadă cuprinde toate domeniile artei. Pentru prima dată poezia, pictura şi muzica nu mai trăiesc izolat, ci se amestecă în sînul aceluiaşi proces estetic al avangardei. În 1907 Picasso pictează *Domnişoarele din Avignon*, iar Schönberg debutează cu muzica atonală. Doi ani mai tîrziu Marinetti publică la Paris primul manifest futurist. S-a vorbit despre arta modernă ca despre un fenomen antiburghez. Protestul avangardei nu era doar unul artistic, ci deopotrivă unul ideologic şi social.

Modernismul, dar mai ales avangarda, creează impresia de mişcare browniană, de spaţiu continuu şi intens bulversat unde negarea şi distrugerea sînt principii de bază. „Singurul lucru permanent este schimbarea" scria William Fleming despre această epocă pe care o analizează în toată complexitatea ei filosofică, ştiinţifică şi estetică. Pentru a ne forma o impresie despre dinamica schimbărilor, ar fi poate suficient să enumerăm cele mai importante

curente apărute în intervalul 1905-1925: *fovismul*, *cubismul*, *expresionismul*, *futurismul*, *dadaismul*, *constructivismul*, *suprematismul*, *abstracţionismul*, *suprarealismul*. În literatură se disting patru „isme" notabile: *futurismul*, *expresionismul*, *dadaismul* şi *suprarealismul*.

Futurismul

Cînd F. T. Marinetti alegea, în 1908, cuvîntul futurism se gîndea că el exprimă cel mai bine ideea de „artă-acţiune". Prin etimologia sa (fr. *future* = „viitor"), futurismul se referă la arta viitorului, „o sintagmă des pomenită în şcoala simbolistă" franceză, de unde provenea poetul italian. Poate tocmai descendenţa simbolistă l-a determinat să publice primul manifest în ziarul *Le Figaro* din Paris (20 februarie 1909), toate celelalte manifeste fiind date publicităţii în Italia.

Publicate între 1909 şi 1915, manifestele futuriste reprezintă prima doctrină avangardistă. Principiile susţinute sînt de o noutate scandaloasă şi privesc nu doar poezia ori artele, ci toate sferele vieţii. Este negată arta trecutului conservator (*passatismo*) şi se cere imperativ distrugerea instituţiilor (academii, biblioteci, muzee, Monarhia, Parlamentul, Biserica).

Atitudinii iconoclaste faţă de trecut futuriştii îi opun o idolatrie a viitorului, care începe cu ei. Frenezia noului, a schimbării cu orice preţ alimentează fantasmele futuriste. În lipsa oricărui reper axiologic noutatea este privită ca valoare supremă. Nu importă din ce direcţii vine o idee, contează doar ineditul ei. Aşa se explică poate simpatia futuriştilor pentru ideologiile la modă (comunism, anarhism, fascism). Mario de Micheli caracterizează doctrina neclară a futuriştilor ca „un vălmăşag de idei şi de elemente disparate, în care cel puţin pentru unii oameni, voinţa de înnoire nu era nici pur plastică, nici pur reacţionară".

Sub influenţa lui Nietzsche sînt glorificate războiul („vreau să preamărim războiul – această higienă a lumii") şi voinţa de putere („o epocă lipsită de un caracter agresiv nu poate fi o capodoperă"). Îndemnurile la violenţă şi distrugere ascund un instinct sinucigaş, ca şi apologia maşinii şi a vitezei. Omul devine *uomo multiplicato*

(„omul maşină") într-un univers reificat, dominat de produse ale progresului tehnologic. Se propune o estetică a maşinii: „Noi vom cînta marile mulţimi agitate de muncă, de plăcere sau de revoltă; vom avînta mareele multicolore şi polifonice ale revoluţiilor în capitalele moderne; vom cînta vibranta fervoare nocturnă a arsenalelor şi a şantierelor incendiate de violente luni electrice; gările lacome, devoratoare de şerpi ce fumegă; fabricile atîrnate de nori prin frînghiile răsucite ale fumurilor lor (...) vapoarele aventuroase ce adulmecă orizontul, locomotivele cu piept larg...".

Dezumanizarea, care avea să alerteze mai tîrziu firi sensibile precum cea a lui Franz Kafka, este cinic programată, locul omului urmînd să fie luat de maşini. Natura este detestată iar ştiinţa, tehnica, arta sînt elogiate pentru că separă omul de natură. (N. Balotă)

Patima nihilistă şi anarhică ţinteşte religia (se cere expulzarea papei din Italia), morala (se cere libertate sexuală şi desfiinţarea căsătoriei), civilizaţia (se anunţă o „nouă barbarie" şi un „nou primitivism"), limba literară (se reclamă distrugerea gramaticii), frumosul (locul frumosului trebuie să-l ia urîtul, grotescul, monstruosul).

Futurismul este înrudit cu dadaismul; dar mai moderat decît acesta. Nu a dat nimic de seamă în cîmpul poeziei, dar are meritul de a-i fi învăţat pe scriitori să se exprime liber (G. Călinescu).

Futurismul – schiţă recapitulativă

Primul curent literar al avangardei, apărut în Italia în 1909

Cadrul istoric şi cultural:
- dezvoltarea producţiei industriale
- orientări ideologice diverse (comunism, fascism, anarhism)
- influenţat de gîndirea lui Nietzsche

Trăsături:
- atitudine nihilistă, anarhică şi distructivă
- spirit antireligios
- negarea vehementă a trecutului artistic şi a instituţiilor consacrate
- cultul noului
- glorificarea maşinii şi a vitezei
- propunerea unei estetici a maşinii

- dezumanizarea – *uomo moltiplicato*
- redefinirea conceptului de frumos

Reprezentanţi:

- Italia: Filippo Tomasso Marinetti, Luciano Folgore

Expresionismul

Numele celui mai important curent al avangardei (fr. *expressionism*, germ. *Expressionismus*) a fost dat de pictorul francez J. A. Hervé, care l-a folosit pentru a caracteriza arta lui Cézanne, Van Gogh şi Matisse. În 1911 Wilhelm Worringer utilizează termenul într-un articol din *Der Sturm* aplicîndu-l tot artelor plastice, de unde este preluat ulterior de manifestele mişcărilor literare din Germania. Este pentru prima dată în istoria artei europene, cînd literatura cedează iniţiativa înfiinţării unui nou curent. Pictura expresionistă, avînd ca precursori pe Van Gogh şi Edvard Munch, se manifestă impetuos prin celebrele şcoli germane „Die Brücke" (1905) şi „Der Blaue Reiter" (1911), în timp ce revistele literare expresioniste („Der Sturm", „Die Aktion" şi „Der Ruf") apar abia după 1910.

Expresionismul este un reflex al crizei generalizate din preajma şi de după primul război mondial. Nu e doar un fenomen al crizei ci şi o încercare de rezolvare a ei. Contradicţiile sociale, fantasmele ideologice, agonia marilor imperii, progresul tehnic, ritmul halucinant al dezvoltării industriale, criza valorilor morale şi estetice sînt doar cîteva elemente. Spiritul epocii a fost puternic marcat în plan mental de filosofia morţii lui Dumnezeu. Ţipătul expresionist nu e altceva decît spaima resimţită în faţa golului lăsat de zeul dispărut. Deruta şi disperarea provocate de transcendenţa goală dezvăluie tragismul conştiinţei moderne care-şi pierde ultimul suport spiritual.

Iată cum prezintă Hermann Bahr, într-un studiu din 1916, criza acută care alimenta protestul expresionist: „Noi nu mai trăim – am trăit. Nu mai avem libertate, nu mai ştim să ne decidem, omul e lipsit de suflet, natura lipsită de om (...) Niciodată n-a existat o epocă mai răscolită de disperarea, de oroarea morţii. Nicicînd o mai sepulcrală linişte n-a domnit peste lume. Nicicînd omul n-a fost mai mic. Nicicînd mai neliniştit. Nicicînd bucuria n-a fost mai absentă şi

libertatea mai moartă. Și iată disperarea urlînd: omul își cere urlînd sufletul, un singur strigăt de suferință se înalță din timpul nostru. Chiar și arta urlă în întuneric, cheamă în ajutor, invocă spiritul: este expresionismul".

Spre deosebire de celelalte curente ale avangardei, expresionismul are o atitudine gravă și responsabilă față de om. Nostalgia către sufletul primitiv, prelucrarea miturilor, refuzul realității imanente și aspirația către lumea nealterată a transcendentului vin în continuarea romantismului. Neliniștea, angoasa, obsesia golului și a morții, exprimarea simbolică și forța sugestivă a imaginilor îl situează în descendența simbolismului. Interesul pentru patologic, atracția pentru morbid și dezagregare vin din naturalism. Disprețul față de tot ce e superficial și vulgar, ca și față de fericirea asigurată de tehnică sînt polemice față de futurism. Civilizația modernă alienantă și distructivă înstrăinează omul, îl falsifică, îl îndepărtează de esența sa. Agonia lui într-un decor apocaliptic și sub un cer pustiu, strigătul lui lipsit de speranță (nu întîmplător *Țipătul* lui Munch este considerat primul manifest expresionist) reprezintă o încercare de istovire a răului și a suferinței. „Disperarea sa caută să se absolve într-un patos mîntuitor", spune Balotă. Este aici o poetică a terapiei bazată pe teoria lui Freud cu privire la eliberarea de trecutul apăsător prin destăinuire analitică și conștientizarea impusurilor refulate. Suferința conștientizată izbăvește pe cel ce o consumă. Eschatologia asumată regenerează. Acesta este rostul sacrificiului în orice ritual creștin sau păgîn. Dincolo de apocalipsă, expresionismul vede un nou început. Pentru ca binele să survină trebuie epuizată substanța răului. Thomas Mann spune: „Vorbesc despre moarte, nu pentru a muri, ci pentru a trăi.", iar M. Eliade recurge la exemplul grîului care „trebuie mai întîi să moară și să putrezească, pentru a putea reînvia". Ambii se referă la regenerare.

Expresioniștii condamnă realitatea urîțită, caricaturizată a începutului de secol XX, pentru că iubesc omul și le este milă de suferința lui. Ei vor să-i restituie libertatea metafizică și transcendența pierdută. Imagini vagi ale zeului dispărut (*deus absconditus*) sau plictisit (*deus otiosus*) apar în multe texte expresioniste. De acolo vine chemarea de triplă înnoire despre care vorbește Balotă: a omului, a lumii și a cuvîntului poetic. Cultul

noului nu e însă un gest gratuit, ca în cazul altor curente avangardiste, ci izvorăşte dintr-o puternică dorinţă de spiritualizare a vieţii, din preocuparea pentru ceea ce este esenţial şi imuabil.

Tematica expresionistă este cea mai gravă din întreg modernismul. Expresionismul nu împrumută teme, ci le deduce din mesajul său grav, cutremurător: căutarea absolutului, preocuparea pentru esenţe, neliniştea metafizică, vitalitatea, ţipătul, disperarea, golul, neantul, moartea, apocalipticul, agonia, dezagregarea lumii, războiul, patologicul, morbidul, disoluţia eului, miturile, primitivismul. Tratarea acestor teme presupune redefinirea frumosului, mai precis extinderea lui asupra unor categorii precum fantasticul, urîtul, grotescul, macabrul. Stilul expresionist aminteşte de sfîrşitul evului mediu şi de baroc prin imagini şocante şi contraste puternice, zugrăvite în culori tari şi cu contururi clare. Limbajul este adesea violent, iar vocabularul provine din zone mai puţin explorate.

Expresionismul are epoca sa de glorie între 1910 şi 1925 impunîndu-se prin reprezentanţi de valoare incontestabilă. Îşi selectează temele şi reprezentanţii cu aceeaşi rigoare cu care îşi alege precursorii: Poe, Baudelaire, Rimbaud, Dostoievski, Strindberg, Rilke.

Expresionismul – schiţă recapitulativă

Curent artistic şi literar afirmat între 1910 şi 1925 mai întîi în Germania şi Austria, apoi în alte ţări europene.

Cadrul istoric şi cultural:
- criza societăţii burgheze din preajma şi de după Primul Război Mondial
- influenţat de filosofia lui Nietzsche şi de teoriile lui Freud

Trăsături:
- se opune pozitivismului naturalist şi impresionismului, continuînd unele aspecte ale romantismului
- protest antiburghez radicalizat
- revolta împotriva civilizaţiei
- apelează la mituri şi la alte forme de primitivism
- condamnă alienarea şi suferinţa umană – umanism
- tendinţa de spiritualizare a vieţii

- teme: neliniştea metafizică, ţipătul, disperarea, viziunea eschatologică, golul, absenţa, neantul, moartea, disoluţia eului
- interesul pentru patologic, atracţia morbidului şi a dezagregării
- fantasticul, macabrul, urîtul, grotescul
- imagini puternice, contrastante
- limbaj violent
- vitalitate, patos
- vocabular şocant

Precursori:
- Edgard Allan Poe, Charles Baudelaire, Fiodor Dostoievski, Arthur Rimbaud, Rainer Maria Rilke

Reprezentanţi:
- Germania: Gottfried Benn, Georg Heym, Georg Kaiser
- Austria: Georg Trakl, Alfred Döblin, Theodor Däubler, Franz Werfel, Franz Kafka
- Suedia: August Strindberg
- Rusia: Leonid N. Andreev
- România: Lucian Blaga, Alexandru Philippide, Tudor Arghezi

Dadaismul

Dada ia fiinţă în februarie 1916 la Zürich, unde un grup de tineri „furioşi”, între care studenţii Tristan Tzara şi Marcel Iancu veniţi din România, germanii Hugo Ball şi Richard Huelsenbeck, alsacianul Hans Arp au declarat literaturii un război total. După cum mărturiseşte Tzara, iniţiatorul curentului, cuvîntul *Dada* „nu înseamnă nimic şi a fost găsit la întîmplare în dicţionarul *Larousse*”. Cu toate că acest cuvînt are în diferite limbi unele semnificaţii („negrii Kru numesc coada vacii sfinte: DADA. Cubul şi mama din nu ştiu care provincioară din Italia capătă numele de DADA. Un cal de lemn, doica, dubla afirmaţie în ruseşte şi în româneşte: DADA…”), pentru dadaişti rămîne doar un simbol al revoltei şi al negaţiei.

Primele manifestări dadaiste au loc la cabaretul Voltaire din Zürich, într-o Elveţie neutră, care oferă azil diverselor categorii de transfugi. Protestul dadaist este de o agresivitate nemaiîntîlnită şi se



îndreaptă împotriva a tot: „Fiecare om să strige: e o mare operă distructivă, negativă de realizat. Să măturăm, să curăţăm (...) Fără scop ori plan, fără organizare: nebunia feroce, descompunerea". Sînt vizate toate sistemele („unicul sistem încă acceptabil e acela de a nu avea sisteme"), întrucît îngrădesc libertatea: în plan estetic, filosofic, ideologic, social. Victima tuturor ironiilor şi injuriilor dadaiste este burghezul. „Le cassage de guéules" devine acţiune curentă. În 1919 Tristan Tzara pleacă la Paris unde formează un alt nucleu dadaist, în jurul revistei ironic intitulate *Littérature*, împreună cu tinerii scriitori francezi André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, care ulterior vor fonda suprarealismul. Şi aici dadaismul îşi susţine proiectul nihilist cu aceeaşi agresivitate şi furie iconoclastă, cu aceeaşi voinţă de neant. Se continuă opera de distrugere a artei şi instituţiilor începută de futurişti, dar într-un mod mult mai original şi mai scandalos. Dada, care „ştie tot, scuipă tot", îşi maltratează publicul sperînd ca el să reacţioneze violent. Programul conferinţelor anunţă „antiliteratură Dada, antimuzică Dada, antipictură Dada". Organizatorii cîntă, vorbesc, ciocnesc talgere, citesc în timp ce o sonerie le acoperă glasul, expun un desen pe care îl şterg imediat. Auditoriul, format în mare parte din literaţi, este apostrofat: „Sînteţi toţi nişte dobitoci! Sînteţi toţi nişte preşedinţi ai mişcării Dada!" Astfel de întîlniri literare sfîrşesc adesea cu bătăi şi cu intervenţia poliţiei. La New York, unde exista un alt grup dadaist, avînd în frunte pe Marcel Duchamp şi Francis Picabia, apare la o expoziţie din 1917 un *urinoir* cu menţiunea *Fîntînă*. Ce să mai înţeleagă bietul burghez? Dar ce înţeleg ei înşişi din tot ce-i înconjoară? „Ce înseamnă frumos? Ce înseamnă urît? Nu ştiu. Cine sînt eu? Nu ştiu. Nu ştiu, nu ştiu, nu ştiu." – se întreabă Georges Ribemont-Dessaignes. Aceleaşi incertitudini îi răvăşesc însă pe toţi. Dada este o stare de spirit, imagine a unei epoci de mare tragism. Adrian Marino observă că „sub formele nihiliste şi extravagante ale avangardei se joacă o adevărată dramă existenţială: a absolutului şi a relativului, a libertăţii şi a necesităţii, a purităţii şi a corupţiei, a acţiunii şi a pasivităţii". Patosul expresionist este unul restaurator, încercare de a regăsi sensul pierdut. Patosul dadaist este distructiv, nihilist şi trădează disperarea metafizică. El vine din partea unui individ dezorbitat, care nu mai află în lume nici un sens.

Dadaiştii sînt nişte dezrădăcinaţi: aflaţi într-un continuu periplu, fără a mai avea nostalgia unei cetăţi stătătoare, ei dispreţuiesc stabilitatea şi pierd aderenţa la orice sistem de valori. Protestul expresionist vizează o finalitate metafizică – cel dadaist una terestră. Aflînd că „Dumnezeu a murit", expresionistul continuă să-l caute, dadaistul nu-şi mai face nici o iluzie. Trei ideologi pare a avea dadaismul: Marx, Nietzsche şi Freud. Din manifestele lui Tzara, care a studiat filosofia, răzbate o mare simpatie pentru gîndirea lui Nietzsche.

Cu totul noi sînt conceptele de antiartă, antipoezie, antimuzică, antipictură. Antipoetica dadaistă cere imperativ eliberarea cuvîntului de sub controlul raţiunii, dezagregarea sintactică a frazei, dezintegrarea semantică, asocierea întîmplătoare a cuvintelor, într-un cuvînt, haosul verbal. Un element de bază îl constituie scriitura automată, care la suprarealişti va deveni *dicteu automat*. Se pare că nu dadaiştii sînt inventatorii acestei metode. Futuriştii vorbiseră de *parole in liberta*, iar un obscur scriitor german, Lüdwig Börne, prieten al lui Heine, descrisese într-un eseu intitulat *Cum să devii scriitor original în trei zile*, metoda asociaţiilor libere: „luaţi cîteva foi de hîrtie şi timp de trei zile scrieţi fără să denaturaţi şi fără ipocrizie tot ce vă trece prin gînd". Dadaiştii cred că limbajul obişnuit este o cumplită constrîngere, întrucît conţine formule şi clişee care nu ne exprimă. Limba este falsificată, spiritul nostru este pervertit de raţiune. Dadaiştii vor să sondeze zonele inocente ale spiritului, adică inconştientul, singurul care nu minte. În ultimă analiză, însuşi cuvîntul este o „inanitate sonoră" ce surprinde incoerenţa realului. (Se prefigurează astfel absurdul.) Ca ideolog al destructurării limbajului, Hugo Ball consideră că limba „nu poate comunica experienţele cele mai profunde" şi că este necesară distrugerea organului vorbirii ca mijloc de disciplinare. Este sugerată aici tăcerea, ca o formă superioară a poeticului.

Antipoetica dadaistă atinge punctul extrem atunci cînd, printr-o reţetă de notorietate a lui Tzara, hazardul e ridicat la rang de principiu creator:

PENTRU A FACE O POEZIE DADAISTĂ
Luaţi un ziar,
luaţi o pereche de foarfeci.

Alegeţi din ziar un articol care să aibă lungimea pe care vreţi s-o
daţi poeziei voastre,
Decupaţi articolul,
Tăiaţi cu grijă toate cuvintele care formează respectivul articol şi
puneţi toate aceste cuvinte într-un săculeţ.
Agitaţi-l încetişor.
Scoateţi cuvintele unul după altul, dispunîndu-le în ordinea în care le veţi extrage.
Copiaţi-le conştiincios.
Poezia vă va semăna.
Şi iată-vă un scriitor infinit de original şi înzestrat cu o sensibilitate încîntătoare deşi, se înţelege, neînţeleasă de oamenii vulgari.

Nu se poate vorbi de un stil dadaist, ci mai degrabă de lipsa oricărui stil. Libertatea de expresie e totală. Martor al unui timp în care arta părea să-şi fi epuizat resursele, dadaismul deschide perspective incredibile. Noua estetică, în care emoţia artistică se naşte nu din obiect, ci din interpretarea lui sau din relaţia cu contextul, se va dovedi un cîmp fecund pentru întreaga artă a secolului al XX-lea.

Dadaismul – schiţă recapitulativă

Cel mai radical curent al avangardei apare la Zürich în 1916, din iniţiativa poetului român Tristan Tzara

Cadrul istoric şi cultural:
- Primul Război Mondial
- influenţat de ideile lui Nietzsche, Marx şi Freud

Trăsături
- atitudine iconoclastă faţă de orice sistem de valori
- protest antiburghez, anarhic şi nihilist
- noncomformismul absolut
- propagă antiarta, antiliteratura
- antipoetica dadaistă propune:
- eliberarea cuvîntului de sub controlul raţiunii

- dezagregare semantică şi dezordine sintactică
- destructurarea limbajului – haosul verbal
- scriitura automată
- hazardul ca principiu de creaţie
- patos distructiv
- absolută libertate de expresie

Reprezentanţi:

- Zürich: Tristan Tzara, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Marcel Iancu (pictor), Hans Arp (sculptor)
- Paris: Tristan Tzara, André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Paul Eluard.

Suprarealismul

După ce a cochetat o vreme cu dadaismul, grupul de la *Littérature*, format din André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault şi Paul Eluard şi-a descoperit apoi vocaţia pentru o nouă orientare.

Pentru a supravieţui, dadaismul trebuia să moară. Dada nu putea exista decît distrugînd totul în jur şi, mai ales, distrugîndu-se pe sine. „Adevăraţii dadaişti sînt împotriva lui Dada", spunea Tristan Tzara. Nu erau profetice aceste vorbe, ci programatice. În 1922, într-un articol (*Lâchez-tout*) din *Littérature*, André Breton îndemna: „Abandonaţi dada. Abandonaţi-vă soţia, abandonaţi-vă amanta. Abandonaţi-vă speranţele şi durerile". După un an survine ceea ce Tzara avea să numească mai tîrziu „sfîrşitul voluntar" al mişcării dadaiste. Dada se sinucide din exces de luciditate pentru a-şi lăsa spiritul să se perpetueze în suprarealismul pe cale să se nască. Grupul de la *Littérature* condus de André Breton îşi descoperă vocaţia suprarealistă şi anunţă, prin *Manifeste du surréalisme* (1924) semnat de A. Breton, constituirea unui nou curent, la care aderă însuşi fondatorul dadaismului. Cu o lună înaintea publicării manifestului, adică în octombrie 1924, Yvan Goll întemeiase revista *Surréalisme*, iar în decembrie apare primul număr al revistei *La Révolution surréaliste*. Curentul, al cărui nume împrumută un termen inventat de Apollinaire, este definit astfel de André Breton: „Automatism psihic

pur, prin intermediul căruia îţi propui să exprimi fie verbal, fie în scris, sau în orice altă manieră, funcţionarea reală a gîndirii. Dicteu al gîndirii, în absenţa oricărui control exercitat de raţiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale (...) Suprarealismul se bazează pe încrederea în realitatea superioară a unor anumite forme de asociaţii neglijate pînă la el, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gîndirii. El tinde să surpe toate celelalte mecanisme şi să se substituie lor în rezolvarea principalelor probleme ale vieţii".

În acest prim document al mişcării André Breton stabileşte drept precursori pe Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont şi Jarry identificînd totodată în literatura europeană un întreg filon suprarealist, de la Dante la Saint-John Perse.

Suprarealismul e duşmanul declarat al realismului inspirat de pozitivism şi al spiritului de analiză reprezentat de Proust. Are multe afinităţi cu dadaismul, între care atitudinea protestatară, negatoare, tendinţa distructivă, dezumanizarea, originalitatea ca ţel suprem. Ca şi dadaismul, nu e doar o mişcare literară şi artistică, ci o filosofie şi un mod de viaţă. Cel mai mare interes l-a trezit însă poetica suprarealistă, influenţată de ezoterismul magic, de alchimie şi de doctrinele hermetice, de romantism, dar mai ales de teoriile lui Freud. Experienţa de medic într-un centru de boli nervoase i-a permis lui Breton să se apropie de complicata lume a inconştientului şi să încerce explorarea universului interior. Acesta este punctul de plecare al doctrinei suprarealiste. Terapia psihanalitică presupune, pentru depistarea cauzelor bolilor psihice, participarea subiecţilor la propria vindecare prin relatarea sinceră şi neîntreruptă a stărilor emotive, a tuturor reprezentărilor şi ideilor care le vin în minte, fără să omită nimic. Pornind de la acest procedeu al asociaţiilor libere, André Breton doreşte să ajungă, printr-un monolog liber şi nestînjenit de nici o cenzură raţională, la ceea ce el a numit „gîndul vorbit". El vrea să aibă acces la zonele obscure ale sufletului, să capteze forţele stranii închise în abisul inconştientului, pentru a afla acolo adevărul absolut despre sine şi despre lume. Poezia devine instrument de cunoaştere, iar poetul concurează savantul în încercarea de a lămuri taina lăuntrică a omului. Pentru a ajunge la esenţa lumii, la acea *suprarealitate* reprezentînd „sinteza vie a realului şi a idealului", poetul trebuie să-şi elibereze conştiinţa, să-şi anuleze memoria, să-şi adoarmă raţiunea, să-şi închidă porţile către



lumea exterioară (simţurile) ca să se poată menţine într-o stare vecină cu visul. Visul, miturile, halucinaţiile, iluziile, hipnoza, dedublarea, isteria sînt vehicule prin care pot fi aduse la lumină conţinuturile inconştientului. În conştiinţa eliberată ajung propoziţii care trebuie transmise cu maximă exactitate. Această tehnică se numeşte *dicteu automat* sau *scriitură automată*.

Suprarealitatea despre care André Breton vorbeşte în *Al doilea manifest al suprarealismului* este acel punct suprem în care vechi antinomii se reconciliază, pentru a se comunica apoi printr-un verb nou, edificator. Alchimia verbului urmează operaţiei de distrugere programată a realului şi inclusiv a limbajului ca la Rimbaud. Hugo Friedrich observă de altfel că adevărata poezie „alogică" (aşa numeşte el poezia suprarealistă) a fost emisă de Rimbaud şi Apollinaire. El îi bănuieşte pe suprarealişti de impostură şi de eroarea de a fi confundat visul lor psihologic (provocat artificial) cu visul poetic al romanticilor, delirul necontrolat cu crearea. „Suprarealiştii – spune el – pot interesa numai prin programele lor, care, vehiculînd un arsenal de doctrine semiştiinţifice, confirmă un procedeu datînd de la Rimbaud (...) Nici o operă de seamă n-a ieşit de aici."

`Întregul demers teoretic al suprarealiştilor, toată filosofia lor îşi pierde credibilitatea atunci cînd, în 1929, *Al doilea manifest suprarealist* anunţă adeziunea mişcării la materialismul dialectic şi la Revoluţie. Un an mai tîrziu, revista *Révolution surréaliste* devine *Le surréalisme au service de la révolution*. Se stabilesc legături cu Moscova şi majoritatea suprarealiştilor intră în Partidul Comunist Francez. Orientarea către materialism şi comunism neagă însă orice idee legată de supranatură, de un principiu transcendent. În aspiraţiile suprarealismului locul „realităţii supreme" este luat acum de lucruri mai terestre, cum ar fi lupta de clasă. Se recunoaşte astfel o dualitate a suprarealismului, împrăştierea lui între două tendinţe greu de conciliat: una spirituală şi alta socială. Însă chiar componenta spirituală este precară, dacă o luăm ca atare. Întregul eşafodaj spiritual (esoterismul, magia, alchimia şi chiar mistica) cu ajutorul căruia s-a clădit poetica lor este construită pe nisip, în absenţa singurei temelii durabile care este credinţa. „Suprarealiştilor le-a lipsit credinţa de a merge pe calea misticismului adevărat, creştin sau necreştin, le-a lipsit o credinţă, oricare, o continuitate în intenţii, un

devotament față de ceva mai lăuntric decît eul" – spune Marcel Reymond. Neputința omului modern de a mai crede într-un Dumnezeu personalizat este simptomatică de altfel pentru avangardă. Suprarealiștii vor o mistică fără credință și o religie fără Dumnezeu. Aceasta îi deosebește de romantici, pentru care credința era cel mai profund sentiment. „Nu cred în Dumnezeu, mărturisește Robert Desnos, dar am simțul infinitului. Nu există spirit mai religios decît mine." Comentînd fenomenul, Pierre de Boisdeffre observă că „opera a devenit substitutul sacrului pentru scriitori care nu cred în nimic, inclusiv în Artă".

Ca efect al unei forme care îi preexista, suprarealismul are meritul de a fi articulat un program ce a stimulat imaginația creatoare a unei epoci întregi, nu doar în literatură ci și în rîndul celorlalte arte.

Ideile suprarealiste au germinat mai ales în solul artelor plastice hrănind operele inegalabile ale unor Max Ernst, Dali, De Chirico, Tanguy, Miró, Magritte etc.

Suprarealismul – schiță recapitulativă

Curent de avangardă apărut în 1924 în Franța ca o negare și totodată ca o continuare a dadaismului

Trăsături:
- se opune realismului pozitivist și spiritului de „analiză" proustian
- valorifică estetic elemente ale ezoterismului romantic și medieval
- influențat de ideile lui Nietzsche, Marx și Freud
- atitudine insurgentă, negatoare și agresivă față de tradiție
- eliminarea totală a controlului rațiunii
- explorarea inconștientului și transmiterea conținuturilor sale prin tehnica dicteului automat
- apelează la forme ale cunoașterii iraționale (mituri, visuri, ocultism)
- interes pentru fenomene psihice precum somnambulismul, hipnoza, dedublarea, isteria, delirul
- pune accent pe imagine
- absolută libertate de expresie

Reprezentanţi:
- Franţa: André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Eluard, Robert Desnos
- România: Urmuz, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Gellu Naum

Modernism şi avangardă în literatura română

Cel care a lansat la noi conceptul de modernitate a fost Eugen Lovinescu. În *Istoria civilizaţiei române moderne* el identifică o epocă „modernă" a istoriei naţionale deschisă de Revoluţia de la 1848 şi determinată de „integralizarea contactului nostru cu Apusul." Modernizarea societăţii româneşti ar fi posibilă, crede criticul, prin sincronizarea, bazată pe imitaţie, cu civilizaţia occidentală. Modernismului i se opune tradiţionalismul, care nu trebuie exclus, ci încorporat în forme noi. Din planul civilizaţiei discuţia este mutată apoi în planul culturii şi al literaturii, unde dezvoltă o polemică aprinsă între grupul de la *Sburătorul*, condus de Eugen Lovinescu, şi cel de la *Viaţa românească*, reprezentat de Garabet Ibrăileanu. Modernismul lovinescian are ca exigenţe urbanizarea şi intelectualizarea literaturii, cultivarea romanului analitic, evoluţia poeziei de la epic la liric, adică integrarea tradiţiei şi a specificului naţional într-o formulă estetică inspirată de modelul european. Noţiunea de modernism gîndită de Lovinescu este suficient de generoasă încît să-i încapă pe toţi scriitorii importanţi ai perioadei interbelice: Bacovia, Blaga, Arghezi. Barbu, Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu.

Prin ideile sale cutezătoare şi, după cum istoria ne-o confirmă astăzi, corecte, Lovinescu şi-a atras ostilitatea tuturor polemizînd cu sămănătoriştii, cu poporaniştii şi gîndiriştii, într-un cuvînt cu întregul conservatorism al acelei epoci, pe care a numit-o cu speranţă şi luciditate – „modernă".

La G. Călinescu modernismul circumscrie o arie mult mai restrînsă, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* menţionînd între alţi „modernişti" pe Lovinescu, Arghezi, Adrian Maniu, Topîrceanu, Alexandru Al. Philippide, Aron Cotruş.

Critica postbelică va acorda termenului *modernism* o semnificaţie mult mai largă, apropiată de cea din critica occidentală

unde modernitatea durează pînă în anii '60, cînd cedează locul postmodernităţii.

Avangarda românească este sincronă cu cea europeană şi confirmă teoria lovinesciană a imitaţiei: într-o primă fază se împrumută formele, care la rîndul lor stimulează crearea unui fond propriu. În avangarda europeană întîlnim multe nume româneşti şi chiar o iniţiativă românească: poetul Tristan Tzara, arhitectul Marcel Iancu, pictorul Victor Brauner, sculptorul Constantin Brâncuşi, dramaturgul Eugen Ionescu. La aceştia se adaugă Urmuz, prin care „suprarealismul român este anterior celui francez şi independent" (G. Călinescu).

Avangarda s-a axat la noi, ca şi aiurea, pe două lucruri: ruptura violentă cu tradiţia şi tendinţa de absolută înnoire a expresiei. Că în paralel cu ceea ce se întîmpla în Europa exista şi la noi o intensă activitate creatoare contaminată de spiritualitatea epocii o demonstrează numărul mare de publicaţii de avangardă apărute la începutul deceniului al treilea: *Contimporanul* (1922-1932), *Punct* (1924-1925), *Integral* (1925-1827), *Urmuz* (1928), *unu* (1928-1932) etc. Şi în România protestul avangardist a strîns laolaltă poeţi, prozatori, pictori, arhitecţi, critici, actori. La *Contimporanul* constructivismul este pe cale să devină o mişcare literară (în Europa nu există un constructivism literar). Corespondenţa constructivistă dintre artă şi tehnologia modernă era căutată şi de poeţi precum Arghezi, I. Barbu, B. Fundoianu, Ilarie Voronca. Pentru că nu există limite clare între curentele avangardei în rîndul suprarealiştilor români apar, alături de nume noi (Saşa Pană, Geo Bogza, Gellu Naum), şi nume mai vechi (Tristan Tzara, Ion Vinea, Ilarie Voronca). Futurismul, dadaismul şi suprarealismul derivă unul din altul şi sînt oricum destul de înrudite pentru ca tinerii poeţi români să nu mai facă decît vagi distincţii între aceste curente.

Pe lîngă mişcarea de avangardă propriu-zisă, sincronă cu cea europeană şi sincretică, a existat şi un suprarealism tîrziu, un grup reprezentat de Gellu Naum, Virgil Teodorescu şi Paul Păun, care, într-un manifest intitulat *Critica analizei* (1945), protestau împotriva receptării inadecvate a suprarealismului, perceput în latura lui formală şi nu în profunzimea sa.

Postmodernismul

În cartea sa *Les Mots et les choses* din 1966, Michel Foucault identifică patru episteme (structuri unitare constituind baza comună a tuturor cunoştinţelor dintr-o epocă) ale culturii occidentală: una aparţinînd Renaşterii (secolul al XVI-lea), una clasică (secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea), una modernă (secolele al XIX-lea şi al XX-lea) şi, în sfîrşit, una „actuală", pe cale să se nască după declinul modernităţii. Noţiunea de „postmodernism" fusese întrebuinţată pînă la această dată în diverse contexte istorice sau literare, dar nu fusese încă atribuită perioadei în care filosoful francez sesiza noua epistemă. Deşi despre dispariţia modernismului s-a vorbit încă înaintea celui de-al doilea război mondial, deşi se constatase apariţia unei noi tendinţe, parte ca o reacţie, parte ca o continuare a modernismului, lucrurile erau departe de a se fi lămurit în privinţa a ceea ce astăzi numim „postmodernism". Estetica postmodernă s-a configurat cu greu, după lungi dezbateri şi analize, apărînd ca o rezultantă a diverselor orientări din ultimele patru-cinci decenii ale veacului al XX-lea. Întrucît cei din urmă moderni (Joyce, Beckett, Borges, Nabokov) sînt şi primii postmoderni, nu se poate trage o linie clară între modernism şi postmodernism.

Ca orice concept controversat, postmodernismul îşi are propria arheologie. Este folosit mai întîi, cu diverse înţelesuri, în America, apoi în Europa, dar abia pe la sfîrşitul anilor '70 i se conferă demnitatea culturală pe care i-o cunoaştem astăzi, ajungînd repede un cuvînt la modă. Se pune firesc întrebarea: Prin ce i-a fascinat pe europeni vocabula ca atare? Poate prin vocaţia catastrofică a prefixului *post-* („după, ulterior"), la fel de latin ca şi etimonul cuvîntului de bază. Sau poate prin setea gravă de irealitate izvorîtă din semantica sa ambiguă. Oricum, termenul degajă o nostalgie a nonexistenţei şi un pesimism ce-l fac unic în istoria esteticii. El este folosit pentru prima dată, după cît se pare, de Federico de Onis în *Antologia de la poesia española e hispano-americana* din 1934 cu sensul de „reacţie conservatoare în interiorul modernismului", pentru a desemna poezia hispanică din 1905-1914. O. Corvalan publică apoi o monografie a poeziei hispano-americane

interbelice intitulată *El Postmodernismo*, iar istoricul englez Arnold Toynbee, în monumentală sa lucrare *A Study of History* (1934-1961) numeşte „postmodernă" epoca de după 1870. Conceptul apare în acelaşi timp şi în Statele Unite în dezbaterile despre poezia anilor '40-50, dar nu se impune. Consacrarea vine abia la sfîrşitul anilor '70 prin lucrarea criticului englez Carl Jencks, *The Rise of Post-Modern Architekture* (1977), dar mai ales prin studiul filosofului francez Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne* (1979), după ce termenul fusese recuperat de retorica protestatară a mişcărilor studenţeşti din 1968. Lyotard face în cartea sa o severă analiză a societăţii postmoderne. Aceasta apare ca o lume a valorilor inversate, unde cunoaşterea devine o marfă, ştiinţa este aservită tehnicii, bogăţia şi puterea condiţionează adevărul, i-realitatea ia locul realităţii, iar prezentul este negat în numele viitorului. În această eră a informaticii, în care dispar ultimele atribute ale umanismului, scenariile tradiţionale de legitimare a discursului (teologia, metafizica, utopia, progresul) îşi pierd credibilitatea, singura instanţă capabilă să legitimeze fiind, în cele din urmă, puterea.

Spre deosebire de majoritatea curentelor studiate anterior, postmodernismul nu este numai un fenomen estetic, ci şi unul filosofic, ştiinţific, economic, istoric şi social. Toate sferele activităţii umane, inclusiv viaţa cotidiană, se raportează într-un fel sau altul la această nouă paradigmă. Militantismul ecologic, revoluţia sexuală, feminismul, *Black Power*, mişcările *hyppy*, *rock* şi *punck*, *graffiti*, cultura mediatică, teatrul viu, *happening*-ul, arta pe calculator sînt manifestări postmoderne.

Un întreg complex de factori condiţionează istoric postmodernitatea. (Unii comentatori fac distincţie între *postmodernitate* ca tip de condiţie umană şi socială şi *postmodernism* ca un curent literar sau cultural.) Este vorba, în primul rînd, de consecinţele politice şi economice ale celui de al doilea război mondial. După Conferinţa de la Yalta (februarie 1945) începe războiul rece, adică bătălia ideologică dintre capitalismul supertehnicizat şi totalitarismul comunist. Pînă la căderea comunismului (1989-1991), lumea este împărţită în două tabere antagonice din punct de vedre militar, politic şi cultural. Existenţa cortinei de fier determină două configurări diferite ale conştiinţei postmoderne. Astfel, efectele sociale şi culturale devastatoare create

de societatea de consum nu afectează ţările comuniste, în timp ce Occidentul nu cunoaşte îngrădirea libertăţii şi teroarea practicate în Est. Perioada postbelică este cunoscută ca era postindustrială, era informaticii, era tehnologică, era atomică etc. Primele decenii, dedicate reconstrucţiei, înregistrează salturi incredibile ale ştiinţei şi tehnologiei. Se lansează teoria catastrofelor (René Thom), a fractalilor (Benoît Mandelbrot), a haosului (Janus Yorke). Se fac progrese remarcabile în domeniul geneticii şi medicinii. Apar televiziunea şi calculatorul. Încep zborurile cosmice, iar în 1969 omul face primii paşi pe Lună. Se pun la punct băncile de date (enciclopediile postmoderne) avînd un volum imens de informaţii. Mai tîrziu, prin internet, fiecare individ are acces aproape nelimitat la toată informaţia. Totul se complică atît de mult în planul cunoaşterii, încît pericolul relativizării este de neînlăturat. Savanţii realizează că în ştiinţă nimic nu poate fi definitiv cîştigat, că nu există adevăr universal valabil. Filosofii constată că, o dată cu victoria democraţiei liberale asupra tuturor celorlalte tipuri de state, istoria ajunge la final. Pe urmele lui Nietzsche se vorbeşte despre criza conceptelor şi dispariţia metafizicii (Vattimo), despre uitarea fiinţei (Heidegger) şi mercantilizarea cunoaşterii (Lyotard), despre moartea omului (Foucault) şi sfîrşitul istoriei (Fukuyama). Gîndirea postmodernă ar fi, după Gianni Vattimo, una „slabă" (epuizată, ezitantă, contextuală, orientată spre trecut, lipsită de vocaţie metafizică), opusă gîndirii „tari" specifice modernităţii (egocentrică, intolerantă, agresivă, universală, atemporală). Inaptitudinea pentru metafizică este o trăsătură definitorie a gîndirii postmoderne. Pierzînd orice temei transcendent, nemaifiind „pregătire pentru o altă lume", cum o înţelegea Berdiaev, istoria devine propriul său scop. Preocupat doar de confort şi bunăstare, omul postmodern trăieşte realitatea ca pe o iluzie. El se abandonează imanenţei (clipei) eliberîndu-se, cum ar spune Baudrillard, de orice profunzime. În acelaşi timp însă, omul contemporan plonjează în realitatea virtuală ca într-un paradis artificial, dar fără patosul cu care romanticul sau modernul evadau din contingent.

Lumea postmodernă este, din cauza întinderii şi diversităţii ei, greu de evaluat. Modelul către care se tinde este societatea americană, liberă şi prosperă, ferită de orice ameninţare sau disconfort, democratică şi tolerantă, oferind tuturor cetăţenilor ei

şanse egale de afirmare. Adversarii postmodernismului văd acest tip de societate, în care cultul maşinii, al televiziunii, al calculatorului şi al emblemelor gen *Coca-Cola* şi *Mc'Donalds* îşi dispută hegemonia, ca pe un deşert cultural, fără identitate şi fără repere spirituale. Pentru cei mai mulţi, societatea de consum este o expresie a *Kitsch*-ului şi a contraculturii, o formă istorică aberantă, vinovată de moartea artei, de dispariţia sentimentului şi a credinţei. René Guénon scria în 1926: „Civilizaţia modernă apare în istorie ca o adevărată anomalie: dintre toate civilizaţiile cunoscute nouă, ea este singura care s-a dezvoltat într-un sens pur material şi singura care nu se sprijină pe nici un principiu de ordin superior". Aceste cuvinte ne dezvăluie cauza crizelor multiple din zilele noastre şi incertitudinea vremurilor viitoare. Sfîrşitul istoriei şi moartea omului se subînţeleg. Neavînd alt scop decît acela al unei vieţi de siguranţă fizică şi abundenţă materială, istoria ia sfîrşit. În acelaşi timp, omul, lipsit de orice adîncime spirituală, trebuie să dispară. „Omul moare de pe urma semnelor născute în el", spune Michel Foucault, făcînd aluzie la rătăcirile ideologice şi la fantasmele care l-au îndepărtat pe om de originea sa. Dacă omul participă voluntar la propria sa moarte sau dacă aceasta ţine de destin, de o ordine a lucrurilor exterioară voinţei lui, e discutabil. Ajunşi în acest punct, ne punem vechea problemă a artei: Este ea doar o reflectare a vieţii, sau e o formă a conştiinţei care determină realitatea, influenţînd prin mesajul său ideatic mersul istoriei? Este Nietzsche vinovat de moartea lui Dumnezeu şi de disoluţia tuturor valorilor, ori el n-a făcut decît să constate sau, cel mult, să prevadă tragicul adevăr? Este programul postmodern, de multe ori confuz şi contradictoriu, responsabil în vreun fel de criza spirituală pe care o administrează, sau este o consecinţă a acesteia? Chiar dacă postmodernismul, clasicizîndu-se în cele din urmă, va fi riguros analizat şi reglementat de înalte instanţe academice, cum s-a întîmplat şi cu modernismul, el va continua să poarte cu sine enigma eternă a artei. În ce ne priveşte, nu dorim să elucidăm în întregime acest caz, ci încercăm să selectăm, din bogatul material care ne stă la dispoziţie, trăsăturile definitorii ale artei şi în special ale literaturii postmoderne. Pentru aceasta vom apela cu precădere la scrierile criticilor literari.

Virgil Nemoianu găseşte, de pildă, nouă dominante ale momentului istoric postmodern: centralitatea elementului



comunicare/mobilitate, societatea postindustrială, informatizarea, declinul familiei, tensiunea dintre globalism şi multiculturalism, pregnanţa autoanalizei şi a conştiinţei de sine, relativizarea valorilor, jocul parodic cu istoria, persistenţa religiozităţii în absenţa religiei.

Ihab Hassan, comentatorul de prestigiu al postmodernismului literar, punctează cele mai importante aspecte ale esteticii postmoderne: indeterminarea, fragmentarea, decanonizarea, lipsa-de-sine/lipsa-de-adîncime, nereprezentabilul, ironia (perspectivismul), hibridizarea, carnavalizarea, performanţa/participarea (implicarea receptorului), construcţionismul (construirea de lumi funcţionale), imanenţa. Bineînţeles că unele dintre aceste trăsături se întîlnesc şi la alte curente, dar ele se accentuează mult în postmodernism, devenind dominante. La acestea, criticul american mai adaugă încă şapte trăsături, care nu sînt nici ele specifice doar postmodernismului: urbanismul, tehnologismul, dezumanizarea, primitivismul, erotismul, antinomianismul (prezenţa tendinţelor contradictorii), experimentalismul.

Dat fiind faptul că estetica postmodernă este prin ea însăşi relativă şi relativizantă, discuţia despre cît de pertinent este un principiu sau altul ori cît de precis a fost formulat poate continua la nesfîrşit. Din raţiuni practice ne-am oprit şi noi, pentru a-i facilita cititorului drumul către înţelegerea fenomenului, la cîteva caracteristici ale esteticii postmoderne, pe care le considerăm definitorii: caracterul proteic, recursul la trecut, reciclajul, eclectismul, indeterminarea, imanenţa, areligiozitatea, viziunea apocaliptică, estetizarea, dispoziţia ludică şi inventivitatea.

1. Caracterul proteic. Postmodernismul are multe şi înşelătoare înfăţişări. Cu o fizionomie aflată în perpetuă schimbare, el se sustrage abil estimărilor şi analizei. S-a vorbit atît despre o „dublă codificare” a artei postmoderne (adresată, pe de o parte, elitei, iar pe de alta, maselor), cît şi despre o „codificare multiplă” (de exemplu, romanul *Numele trandafirului* de Umberto Eco trebuie citit la mai multe niveluri: poliţist, filosofic, cultural, semiotic). Opera postmodernă este polifonică. Mesajul diseminat creează uneori impresia lipsei de mesaj. Unitatea se sparge, centrul dispare, lucrarea se fragmentează. La realizarea aspectului compozit concură procedee şi tehnici diverse, prin care postmodernismul împrumută cameleonic din culoarea locală a multor curente sau epoci anterioare. Astfel, a fost receptat ca un nou alexandrinism, ca un nou manierism, ca un

nou baroc, ca un nou clasicism, ca un nou iluminism, ca o nouă avangardă etc.

2. Recursul la trecut. A se raporta la trecut este vital pentru postmodernism. Întrucît numele său conţine ceea ce neagă, postmodernismul are în vedere mai întîi trecutul apropiat, adică modernismul. Privit prin prisma acestei relaţii, el reprezintă „reformularea radicală a modernităţii”. Andrei Pleşu observă că recursul postmodernilor la trecut se opune orientării către viitor a artei moderne: „Postmodernitatea e o privire întoarsă asupra modernităţii dintr-un teritoriu care s-a eliberat de fascinaţia ei. Noutatea stă tocmai în răgazul de a privi îndărăt, după o sută de ani de utopică, îndîrjită, oarbă privire înainte”. Dacă prin patosul distructiv, anarhic şi demolator, prin tendinţa ludică şi prin hazard se leagă de avangardă, prin recursul la trecut i se opune. Relaţia postmodernismului cu trecutul a primit din partea lui Umberto Eco o explicaţie devenită clasică: „Răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoaşterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revăzut: cu ironie, fără candoare”. Postmodernismul se apropie de trecut cu exces de luciditate şi cu detaşare. Trecutul nu reînvie, ca în romantism, ci devine doar o sursă de subiecte pentru scenarii unde hazardul, imprecizia şi ambiguitatea sînt principii ordonatoare.

Dacă în societatea postmodernă trecutul este mumificat, iar prezentul se istoricizează (Cărtărescu), în arta generată de această societate timpul se dilată şi se contractă sfidînd principiul ireversibilităţii şi obligînd trecutul, prezentul şi viitorul să coexiste într-o generoasă simultaneitate.

3. Reciclajul este caracteristic doar epocii postmoderne. El e semnul epuizării şi al sterilităţii. Este dovada că omul contemporan, preocupat doar să producă, nu mai creează. Societăţile tradiţionale recurgeau periodic la practici şi ritualuri pentru regenerarea energiilor fizice şi spirituale. Epoca noastră, care şi-a pierdut credinţa în reînviere, încearcă să se perpetueze prin reciclare, adică printr-o schimbare neîncetată a formei, fără reînnoirea conţinutului. De aici, impuritatea societăţii şi a artei postmoderne. Şi reciclajul material şi cel cultural se întîlnesc în aceeaşi neputinţă. Omul nu mai poate crea, întrucît a pierdut simţul valorilor. El descoperă, inovează, inventează, transformă, dar şi-a pierdut vocaţia creatoare, singura care îi justifică, după Berdiaev, condiţia de om.

În artele plastice reciclajul a fost introdus de Marcel Duchamp care, în 1917 expune la New York un *urinoir* sub titlul *Fîntînă*, iar în 1920 prezintă la Paris o reproducere a celebrei *Mona Lisa* după ce i-a desenat mustăţi. Gesturile lui Duchamp au fost reluate în postmodernism de orientări plastice (arta asamblajului, *pop-art*, *body art*, *arte povera*, cultura deşeurilor) care mizau pe învestirea cu valoare estetică a obiectelor uzuale (triviale chiar) sau vechi, a fragmentelor şi deşeurilor sau pe reinterpretarea unor opere, teme, motive, elemente ale artei tradiţionale. În literatură se reciclează texte, fragmente, motive, clişee, tehnici etc. cu ajutorul unor elemente specifice: *motto*-ul, dedicaţia, citatul, parodia, pastişa, plagiatul, intertextualitatea (prezenţa unui text în alt text), hipertextualitatea (texte derivate din alte texte), metatextualitatea (comentariul, relaţia critică cu textul) ş.a.m.d. Toate acestea dau impresia de uzură, de saturaţie, de *déjà vu*.

4. Eclectismul. Atît reciclajul cît şi recursul la trecut operează prin selecţie. Selectarea nu este determinată însă de o viziune unitară. Astfel se explică tendinţele contradictorii şi confuzia din sînul artei postmoderne. Fiind fundamental antinomic (paradoxul şi antiteza sînt cultivate excesiv), potmodernismul reflectă o gîndire schizoidă: e modern şi antimodern, dispersat şi centrat, apolinic şi dionisiac, demolator şi recuperator. Arta postmodernă abundă de hibrizi: pastişa, parodia, travestiul. Categoriile pure ale esteticii clasice (claritatea, integritatea şi consonanţa) sînt abolite. Se combină aleatoriu forme, stiluri, epoci diferite. Eliberată de orice rigori formale, arta alunecă spre cultura de consum, *Kitsch*, plagiat şi contracultură. Superficialitatea, mundanul, limbajul frust se instalează confortabil în arta postmodernă dîndu-i un aspect heteroclit. În mod paradoxal se poate vorbi şi de o erudiţie exagerată şi de un rafinament tipic epocilor alexandrine, în acel segment destinat elitelor. În concluzie, eclectismul înseamnă lipsa de unitate şi claritate, destructurare, hibridizare, confuzie şi tendinţe contradictorii, amestec al genurilor şi speciilor, impuritate stilistică.

5. Indeterminarea este, în concepţia lui Ihab Hassan, o trăsătură majoră a postmodernismului. Ea se traduce prin pierderea clarităţii şi a stabilităţii, prin ambiguitate, discontinuitate, revoltă şi deformare. Spulberarea tuturor fundamentelor de către ultimele curente de gîndire a condus, în plan estetic, la „pierderea încrederii în

valori absolute, în perfecţiune, în capodoperă şi, pe de altă parte, la descoperirea imensului şi fertilului domeniu al aleatoriului, hazardului, indeterminării, ambiguităţii, fragmentului" (Cărtărescu) Indeterminarea duce la proliferarea artelor, la multiplicarea lor furibundă şi necontrolată. Ea favorizează de asemenea ceea ce Guy Sccripetta numea „totala confuzie a valorilor" (între pictură şi decoraţie, între literatură şi paraliteratură, între muzică şi zgomot, între arta cinematografică şi producţia clipului). Arta postmodernă va excela prin imprecizie, indefinire şi echivoc urmînd astfel panta degradării şi a disoluţiei.

6. Imanenţa ar constitui împreună cu indeterminarea sinteza tuturor principiilor estetice postmoderne stabilite de Ihab Hassan, care a definit-o drept „capacitatea crescîndă a minţii de a se generaliza prin simboluri". Ignorînd transcendentul, către care îşi îndrepta înainte marile întrebări, gîndirea s-a ales pe sine ca obiect. Cantonarea discursului filosofic în zona conştiinţei şi a universului reprezentat de ea în ultimele două secole a dus la o criză de identitate ce pare acum de nedepăşit.

7. Areligiozitatea reprezintă moartea spirituală a omului şi este cauza tuturor crizelor din lumea contemporană. Nonreligia echivalează cu o nouă „cădere" a omului (Mircea Eliade). Succesor al lui *homo religiosus*, a cărui amintire încă îi mai persistă în inconştient, omul profan nu mai e capabil să perceapă ritmurile cosmice. Natura, asupra căreia el acţionează distructiv şi în care nu se mai poate integra, este un cosmos desacralizat. Desacralizarea se află în relaţie cauzală cu dezumanizarea şi depeizarea. Omul profan îl pierde mai întîi pe Dumnezeu, apoi îşi pierde sufletul, ţara, identitatea. Acest om de nicăieri poartă în mentalul său modelul lui *homo religiosus*, de care nu se poate elibera total. Comportamentul lui aminteşte prin unele gesturi şi manifestări (lipsite pentru el de orice semnificaţie) de vechile mituri şi practici religioase. Sacrul se camuflează în profan pînă la identificarea cu acesta. Astfel, meciurile, *show*-urile, mitingurile, paradele, petrecerile de tot felul reprezintă forme degradate ale unor rituri sau scenarii iniţiatice. Sportul, muzica, naţionalismul, militantismul ecologic au, tocmai din cauza vechii structuri religioase a omului, forţa de a-l entuziasma şi fanatiza. Aceasta e dovada că în adîncul sufletului, omul contemporan mai păstrează ceva din setea de transcendenţă a omului religios.

8. Viziunea apocaliptică. Fiecare epocă este caracterizată de o dispoziţie specifică. Postmodernismului îi este proprie o stare de nelinişte şi de epuizare, de deconcertare şi dezamăgire. La nivelul limbajului această stare se manifestă printr-o retorică a sfîrşitului utilizînd un vocabular sugestiv: postmodernism, postcreştinism, societate postiondustrială, postistorie, moartea omului, moartea artei, dispariţia metafizicii şi a afectului etc.

Cultul catastrofei, atracţia pentru decrepitudine şi declin se nasc din indiferenţa faţă de transcendenţă. Omul modern era un luptător: omul postmodern este resemnat. Transcendenţa goală ar fi, după opinia lui Jacques Monod, cauza resemnării şi a dezamăgirii lui: „omul află, în sfîrşit, că este singur în imensitatea indiferentă a universului, din care numai întîmplător a apărut". Sentimentul sfîrşitului a fost alimentat şi de superstiţiile privind trecerea la un nou mileniu.

9. Estetizarea. Apocalipticul îl fascinează pe omul postmodern. Catastrofa nu îl sperie - o caută, o provoacă şi, în cele din urmă, o estetizează. „În istorie doar perioadele de declin sînt captivante" – declară Cioran cu un cinism propriu nu eticii, ci esteticii postmoderne. Etica (şi nu numai ea) se subordonează esteticii sau, mai bine zis, estetizării. Căci acum binele şi adevărul încetează să mai însemne ceva prin ele însele, iar frumosul a decăzut de la statutul său. Ceea ce interesează e pura plăcere estetică, modelată după chipul şi asemănarea omului de pe stradă. Scopul final nu mai e redarea vieţii prin artă, ci estetizarea completă existenţei (I. Hassan). În postmodernism arta îşi pierde caracterul elitist dizolvîndu-se tot mai mult în peisajul mundan. Ea începe cu exploatarea estetică a nenorocirii (manifestă o atracţie morbidă pentru tot ce este marginal, atipic, oribil, atroce, catastrofal, obscen, alienant) şi sfîrşeşte prin a se confunda cu pornografia şi *Kitsch*-ul. Arta plastică recurge la obiecte gata-făcute, cărora le atribuie o valoare estetică. Urbanizarea, arta ambientală, videoclipul („obiectul estetic emblematic al lumii de azi" – Cărtărescu), sînt aspectele cele mai importante ale estetizării. Faptul că *design*-ul, *jazz*-ul şi chiar muzica uşoară se studiază în academii se explică, de asemenea, prin permisivitatea sporită a conceptului de artă. Dar ce e rău în grija excesivă pentru formă, în obsesia pentru imagine şi înfrumuseţarea ambientului? – ne-am putea întreba. Răspunsul ar fi: declasarea artei,

pervertirea ideii de frumos. Să luăm un exemplu literar. Vladimir Nabokov dezvoltă în romanul *Lolita* un subiect abject într-un stil fermecător. Cu cît mai rafinată e forma, cu atît mai primitiv e conţinutul. Din cauza subiectului, aflat la limita perversiunii, romanul e adesea perceput ca un roman erotic de duzină.

Scriitorul e un mic demiurg. Talentul trebuie să-l facă responsabil (Goethe spune că cel mai mare geniu este cel mai îndatorat dintre oameni). Arta, ca şi religia, are o moralitate implicită. Toţi marii creatori (Sofocle, Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Dostoievski) au dat expresie în operele lor unor înalte sentimente morale. Pentru Aristotel, rostul artei era acela de a produce *katharsis*-ul, adică de a purifica sufletul de pasiunile josnice. La pitagoreici şi la Platon cuvîntul *katharsis* avea chiar un sens religios, însemnînd punerea sufletului în armonie cu ordinea cosmică. În epoca modernă s-a vorbit tot mai mult de autonomia estetică şi de plăcerea pe care o produce frumosul. O opinie contrară exista în trecut, cînd frumosul era considerat a fi de origine divină, arta fiind circumscrisă religiei. Pentru Plotin şi Sfîntul Augustin, de exemplu, arta însemna contemplare fericită, bucuria regăsirii sufletului în dumnezeire. Dacă plăcerea estetică, supralicitată în postmodernism este încărcată de zgura senzualităţii, bucuria estetică, spre care tînjea arta tradiţională, era de natură spirituală. Estetizarea înseamnă coborîrea gustului de la plăcerea datorată intelectului la cea derivată din simţurile fizice. Cînd arta înseamnă exclusiv desfătare, jocul estetic (estetizant) devine periculos. Să ne amintim de Raskolnikov, care îşi spunea „păduche estetic" şi care a ucis de dragul unei idei.

10. Dispoziţia ludică. Ludicul (<lat. *ludus* = „joc") este o categorie întîlnită în toate epocile. Jocul delectează, destinde, reconfortează. Motivaţia lui este plăcerea. Ne aflăm aşadar în prelungirea trăsăturii anterioare, căci estetizarea este, cum spuneam, un joc.

Artistul postmodern este un profesionist al jocului. El improvizează, fantazează, construieşte lumi iluzorii, pune în operă scenarii fictive. Productivitatea lui este impresionantă, iar mijloacele nenumărate: ironia, persiflarea, parodia, farsa, pastişa, alegoria, parafrazarea, jocul de limbaj. Orice joc are ca finalitate buna dispoziţie. O mare parte din substanţa ludicului rezidă în ironie. Între

alte variante ale ironiei se distinge carnavalizarea, adică tratarea ironică a trecutului, subminarea şi destabilizarea valorilor deja consacrate. Postmodernismul nu creează, ci mimează, ia în derîdere (I. Hassan). Apetitul său ludic e nelimitat. Textul (fie el literar, plastic sau muzical) invită la joc, luînd receptorul ca partener. Teatrul viu, *happening*-ul, *body art*, arta pe calculator se construiesc cu ajutorul celor ce le consumă. Unele texte literare se cer asamblate şi rescrise de cititor.

Mai mult sau mai puţin implicat în procesul facerii operei, receptorul percepe arta postmodernă ca pe un joc menit să-l elibereze de stresul zilnic. În acest sens, Matei Călinescu definea postmodernismul ca pe un „reînnoit apel la relaxare”.

11. Inventivitatea. Estetizarea şi ludicul scot în evidenţă o altă trăsătură importantă a artei postmoderne: inventivitatea. În postmodernism se face o mare risipă de imaginaţie. Se construiesc universuri sofisticate în care ficţiunea fuzionează cu realul şi utopia cu istoria. Se etalează o fantezie combinatorie debordantă. Nevoia irepresibilă de originalitate intensifică ritmul schimbărilor. Cadrele se succed cu repeziciune ca într-un carusel ameţitor. Inventivitatea este o calitate esenţială a artei. O întîlnim la Dante sau Boccaccio, la Shakespeare sau Rabelais, la Eminescu sau Topîrceanu. Ea poate sluji inspiraţiei ori imaginaţiei. Spre deosebire de inspiraţie, prin care transcendentul (graţia divină) fertilizează geniul creatorului, imaginaţia se asociază imanentului, întrucît operează cu reprezentări (aparţinînd conştiinţei). Inspiraţia creează – imaginaţia produce sau reproduce. Inventivitatea postmodernă este rodul imaginaţiei. Dorinţa permanentă de schimbare pune la lucru imaginaţia dezvăluind o pasiune a inovaţiei nemaiîntîlnită la alte curente. Disponibilitatea formală nu cunoaşte margini. Condiţia autorului, modul de a construi textul şi raportul acestuia cu alte texte, metatextul, varietatea temelor şi a motivelor, reinterpretarea şi orchestrarea lor prin introducerea de tehnici şi procedee inedite, travaliul asupra limbajului sînt doar cîteva din elementele vastei panoplii a inovaţiei postmoderne.

Expresie a epocii care l-a generat, postmodernismul reprezintă o mutaţie în plan mental şi estetic. Ultimele decenii ale mileniului consacră o nouă realitate şi o nouă viziune asupra existenţei. În acest tîrziu al lumii arta cîştigă suprafaţă dar pierde

adîncime. Vechile valori se prăbuşesc, miturile se destramă. Artistul postmodern este ultimul om. Ce va fi după dispariţia lui, e greu de spus. Noile perspective deschise de generalizarea internetului şi a comunicaţiilor prin satelit, de cartografierea genomului uman şi de clonare, de unificarea Europei şi de globalizare pot da omenirii o nouă şansă ori o pot nimici pentru totdeauna. Opţiunea pentru frumos devine, în aceste condiţii, opţiunea pentru viaţă.

Postmodernismul românesc

Ca peste tot, şi la noi s-a consumat multă energie în disputele conceptuale din jurul postmodernismului. Încă din 1986 revista *Caiete critice* dedică un număr întreg acestui subiect, reluat apoi de alte reviste între care *Euresis*, nr. 1-2/1995. În dezbatere se angajează opinii divergente. Astfel, Ion Bogdan Lefter anunţă răspicat că „există un postmodernism românesc", în timp ce Alexandru Muşina ironizează adoptarea cosmopolită şi tardivă a terminologiei postmoderne în absenţa fenomenului ca atare. Tema este de actualitate şi chiar riscă a fi supralicitată de „optzecişti", cei mai înflăcăraţi adepţi ai noii tendinţe. Se caută precursori, se stabilesc afinităţi şi diferenţe, se fac delimitări. Este amintită *Ţiganiada* ca formă de postmodernism *avant la lettre*, sînt menţionaţi, între alţii, Cantemir şi Caragiale. Sînt contestaţi modernii, inclusiv generaţia '60 cu stilul ei metaforic şi ermetic. Cei care îşi spun „postmoderni" s-au format fie la „Junimea" lui Crohmălniceanu (prozatorii), fie la „Cenaclul de luni" condus de Nicolae Manolescu (poeţii), fie în preajma unor reviste literare. Ignoraţi şi marginalizaţi în spaţiul unei literaturi ea însăşi izolată şi terorizată de cenzură, tinerii generaţiei '80 văd în impunerea postmodernismului şansa propriei afirmări. Ei debutează şi se manifestă în grup, ceea ce atrage critici privitoare la „stilul comun" şi lipsa valorilor individuale. Optzeciştii „se încăpăţînează" să acţioneze în această formulă colectivă şi să şocheze prin limbajul frust, plebeu, neconvenţional. Însetaţi de concret, poeţii (Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Ion Stratan, Traian T. Coşovei, Matei Vişinec, Ion Mureşan etc.) care vorbesc despre „un nou pact cu realul" şi despre „coborîrea poeziei în stradă", ironizează metafizicul orientîndu-se către banal şi cotidian şi cultivînd un stil

simplu, prozaic, parodic, inventiv. Modelul lor este poezia americană a generației „Beat", acest tip de scriitură fiind aplicată, în chip eclectic, realității autohtone. La fel procedează şi prozatorii (Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Bedros Horasangian, Ioan Lăcustă, George Cuşnarencu, Ioan Groşan etc.), care se revendică de la „noul roman francez" şi practică un textualism aflat la granița dintre modern şi postmodern. Prin adoptarea unei noi platforme teoretice, prin schimbarea viziunii asupra textului literar şi prin infuzia de tehnici şi procedee inedite literatura română devine contemporană cu propriile aspirații.

Mult mai generos cu canoanele postmoderne decît teoreticienii aparținînd „noului val", Nicolae Manolescu opinează că „întreaga poezie valoroasă de după 1960 este, conştient sau nu, o poezie postmodernă". Pînă la urmă, şi „postmoderniştii" înşişi conced existența unor elemente postmoderne în poezia lui Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Mircea Ivănescu sau în proza unor Ştefan Bănulescu, George Bălăiță, Dumitru Țepeneag etc.

Ultimii veniți în arena literelor româneşti (e vorba desigur de „nouăzecişti") continuă în multe privințe atitudinea predecesorilor. Abia după ce totul va fi fost trecut prin sita nemiloasă a timpului, se va vedea ce a fost postmodernismul dincolo de concepte şi declarații.

Deocamdată, singurul care îşi depăşeşte cu mult congenerii este Mircea Cărtărescu. Poet, prozator şi autor al unui amplu studiu despre postmodernism, el este cel mai cunoscut şi mai prolific autor din ultima generație. Îl disting talentul viguros şi anvergura culturală. Poemul său, *Levantul*, în care parodiază toate epocile, toate stilurile şi toate marile înfăptuiri ale limbii române, este realizarea cea mai de seamă a postmodernismului românesc. Replică la *Țiganiada* lui Budai-Deleanu, *Levantul* foloseşte un limbaj de o rară savoare şi imagini de mare rafinament. Secretul cărții stă, ca în cazul oricărei capodopere, în calitatea ei de a plăcea deopotrivă oamenilor obişnuiți şi spiritelor celor mai cultivate, inclusiv celor ce nu adoră balcanismul.

Postmodernismul – schiță recapitulativă

Apare mai întîi în America, apoi în Europa, acoperind ultimele patru-cinci decenii ale secolului al XX-lea. Se manifestă în artă, ştiință, filosofie, economie şi în viața socială.

Cadrul istoric şi social:
- războiul rece (lupta ideologică între capitalism şi comunism)
- societatea de consum
- dezvoltarea fără precedent a tehnologiei
- era atomică
- zborul omului în Cosmos
- informatizarea

Cadrul filosofic şi cultural:
- dispariţia metafizicii
- teza sfîrşitului istoriei şi a morţii omului (M. Foucault, Fr. Fukuyama)
- cultura de masă, contracultura, *Kitsch*-ul
- dispariţia religiei
- teoria catastrofelor (R. Thom), a fractalilor (B. Mandelbrot), a haosului (J. Yorke)
- artele plastice: *happening*, *body art*, *pop art*
- muzică: John Cage şi Pierre Boulez

Trăsături:
- reformularea radicală a modernităţii
- caracterul proteic (dubla şi multipla codificare)
- recursul la trecut
- reciclajul (motto-ul, citatul, aluzia, pastişa, plagiatul, intertextualitatea)
- eclectismul (impuritatea, antinomicul, hibridizarea)
- indeterminarea (imprecizia, neclaritatea, instabilitatea)
- imanenţa (autoreferinţa, criza de identitate)
- areligiozitatea (omul desacralizat)
- viziunea apocaliptică
- estetizarea (degradarea frumosului şi estetizarea completă a existenţei)
- dispoziţia ludică (ironia, parodia, farsa, pastişa, parafrazarea, aluzia, jocul de limbaj)
- inventivitatea (disponibilitate formală nelimitată)

Reprezentanţi:
- Statele Unite: Vladimir Nabokov, John Barth, Thomas Pynchon, John Asbery, Kenneth Koch, William Gaddis, poeţii „Beat" (Allen Ginsbery, Jack Kerouac, Laurence Ferlinghetti, Gregory Corso)

- America latină: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Cabrera Infante
- Anglia: Samuel Beckett, Alasdair Gray, Christine Brooke-Rose, Iris Murdoch, John Fowels
- Franţa: Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Milan Kundera, Emil Cioran
- Germania şi Austria: Günter Grass, Peter Handke, Thomas Bernhard, Botho Strauss
- Italia: Italo Calvino, Umberto Eco
- România: Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu, Florin Iaru, Bedros Harasangian, Traian T. Coşovei, Ion Stratan, Ioan Groşan, Matei Vişinec, Gheorghe Crăciun

Alte curente şi doctrine literare

Sămănătorismul

Este un curent românesc format în jurul revistei *Sămănătorul* (Bucureşti, 1901-1910) fondată de Alexandru Vlahuţă şi G. Coşbuc, din iniţiativa lui Spiru Haret, ministrul de atunci al Instrucţiunii Publice. Doctrina sămănătoristă emană din programul revistei şi are obiective literare, culturale, sociale şi politice. Principalul ideolog al curentului este Nicolae Iorga, personalitate enciclopedică a culturii române, omul care a jucat la noi un rol asemănător cu cel al Voltaire în Franţa iluministă. Deosebirea este că istoricul român avea o atitudine conservatoare şi naţionalistă. El lupta pentru afirmarea valorilor naţionale, a specificului românesc dezavuînd „bîiguiala străină din saloanele cosmopolite". Literatura este chemată să se inspire din trecut, să redea pitorescul vieţii de la ţară, să lupte împotriva tendinţelor moderniste care duc la dezrădăcinare. Păstrarea specificului naţional, apărarea fiinţei neamului de toate rătăcirile morale reflectate în literatura modernă („cărţulii de simţire falsificată cu care Apusul otrăveşte ţări nepricepute") sînt comandamente urgente. Intransigenţa morală şi rigiditatea estetică a programului sămănătorist au îngrădit libertatea de creaţie impunînd un nivel modest al realizărilor literare. Idei sămănătoriste se întîlnesc în operele lui George Coşbuc, Duiliu Zamfirescu, Şt. O. Iosif, Alexandru Vlahuţă, Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, fără ca toţi aceştia să fie propriu-zis sămănătorişti.

Poporanismul

Mişcarea poporanistă este inspirată de narodnicismul rus, ale cărui idei au fost introduse la noi începînd din 1893 de Constantin Stere, om politic şi scriitor român născut în Basarabia (militant narodnic în tinereţe).

Poporanismul a avut caracter politic, cultural şi literar şi a fost promovat de mai multe reviste, cea mai importantă dintre acestea fiind *Viaţa românească*, apărută la Iaşi în 1906. Ideologia poporanistă are ca punct de plecare simpatia faţă de popor şi găseşte aderenţă la popoarele slab dezvoltate economic. Sub aspect politic, programul poporanist este o primă formă de socialism. În studiul programatic intitulat *Social-democraţie sau poporanism* publicat în *Viaţa românească* (1907 – 1908), C. Stere propune un „socialism ţărănesc" întemeiat pe mica proprietate agricolă.

Dacă Stere a fost ideologul poporanismului ca fenomen politic şi social, Garabet Ibrăileanu a fost teoreticianul poporanismului literar. Pentru criticul *Vieţii româneşti* poporanismul „nu e o teorie, e un sentiment, e sentimentul de recunoştinţă, de simpatie şi de datorie faţă cu ţărănimea". El nu vrea decît să reînvie curentul „naţional" şi „poporan" de la *Dacia literară*. În afară de simpatia pentru ţărănime, literatura poporanistă mai era însufleţită de idei precum răspîndirea culturii în rîndul maselor, atitudinea critică, lipsită de idealizare faţă de realitatea socială, critica claselor superpuse şi ostilitatea faţă de tendinţele de modernizare.

În viziunea lui Ibrăileanu o cultură naţională nu se poate dezvolta la noi decît prin emanciparea maselor, prin propăşirea satului românesc, ideal realizabil doar cu sprijinul intelectualităţii. Făurirea culturii naţionale este scopul, literatura fiind unul dintre mijloace. Literatura este, prin forţa lucrurilor, militantă şi părtinitoare, căci „«artă pentru artă» nu există".

Doctrina poporanistă a fost îmbrăţişată de Calistrat Hogaş, Mihail Sadoveanu, Ion Agârbiceanu, Gala Galaction, Octavian Goga ş.a.

Gândirismul

În jurul revistei *Gândirea*, apărută la Cluj (1921-1928) şi Bucureşti (1928-1944), s-a format o mişcare filosofică şi artistică, de orientare ortodoxistă, cu un puternic impact asupra vieţii culturale interbelice. Fără a fi propriu-zis un curent literar, gândirismul se întemeia pe o doctrină bine articulată, al cărei artizan era Nichifor Crainic, director al revistei în perioada ei bucureşteană. Deşi tradiţionalişti, gândiriştii nu manifestau aceeaşi aversiune pentru modernitate ca înaintaşii lor sămănătorişti şi poporanişti. Mulţi dintre colaboratori frecventau cercuri moderniste, fără a intra prin aceasta în contradicţie cu programul destul de flexibil al revistei.

Doctrina gândiristă are ca piatră unghiulară identitatea culturală a naţiei. Aceasta se poate legitima numai prin creaţie („menirea unui popor nu e aceea de a şti, ci aceea de a crea" – afirmă N. Crainic), alimentată de două filoane: credinţa (ortodoxismul) şi tradiţia. Fecundată de spirit şi modernitate, creaţia poate accede la universalitate prin autohtonism, adică propunînd lumii modelul spiritual românesc. „Drumul cel mai drept pentru a intra în universalitate şi a sluji universalitatea e de a porni într-acolo cu zestrea ta autohtonă", spunea Cezar Petrescu, primul director al revistei.

După jumătate de secol de prezentare tendenţioasă şi de acuze lansate de pe poziţii marxiste şi ateiste, gândirismul ne apare astăzi în lumina sa adevărată. Aflată „între nadirul etnic şi zenitul spiritual", viziunea gândiristă ne dezvăluie adevăratul profil al spiritualităţii noastre, setea de transcendenţă a unei culturi care îşi caută identitatea.

Ceea ce Blaga şi Eliade aveau să demonstreze mai tîrziu, adică rolul religiei în definirea spiritualităţii unui popor, a promovat proiectul gândirist. Pentru teoreticienii mişcării credinţa ortodoxă este esenţa românismului (vezi polemica Blaga – Stăniloaie pe această temă), ethosul avînd în primul rînd o structură spirituală. În acest sens, N. Crainic observă că „*Sămănătorul* a avut viziunea magnifică a pămîntului românesc, dar n-a văzut cerul spiritualităţii româneşti".

Prin viziunea integratoare asupra spiritualităţii noastre, prin sinteza dintre tradiţie şi modernitate sau dintre laic şi religios, prin

deschiderea cât e universalitate şi prin importanţa acordată creaţiei, *Gîndirea* a atras scriitori de calibru: Lucian Blaga, Ion Pillat, Gib Mihăescu, Vasile Voiculescu, Adrian Maniu, Mateiu Caragiale, Vintilă Horia, Radu Gyr, Sandu Tudor, Vasile Băncilă, Tudor Vianu. Sporadic, aici au mai publicat: Tudor Arghezi. George Bacovia. Camil Petrescu, Alexandru Philippide, Ion Vinea, George Călinescu, Ion Minulescu, Mircea Eliade, Nicolae Iorga, Mihail Sadoveanu.

Tradiţionalismul

Este conceptul sub care se reunesc toate orientările conservatoare, toate mişcările ataşate de valorile tradiţionale din cultura naţională. Utilizat în opoziţie cu modernismul, tradiţionalismul nu e un curent, ci o tendinţă, caracteristică mişcărilor de orientare moderată, ostile modernizării: sămănătorismul, poporanismul, gândirismul. Tradiţionalismul este o reacţie la modernismul lovinescian, lansat imperativ şi provocator într-o vreme în care vîntul schimbării bătea intens dinspre Europa. Binomul modernism-tradiţionalism se află în centrul disputelor din anii de după Primul Război Mondial, polarizînd societatea interbelică. Unei literaturi deschise către formele culturii occidentale, tradiţionaliştii îi opun o literatură fidelă realităţilor româneşti şi continuatoare a formelor şi tematicii ruraliste.

Epoci şi curente literare

1 d.Hr. • Antichitatea

476 •

Evul mediu

1453 •

Umanismul (Renaşterea)

1600 •

Clasicismul

1700 •

Iluminismul

1800 •

Romantismul

Realismul

1870 •

Naturalismul

Parnasianismul

Simbolismul

1900 •

Modernismul / Avangarda — Futurismul, Expresionismul, Dadaismul, Suprarealismul

1960 •

Postmodernismul

Notă: În afară de Antichitate, Evul Mediu şi Renaştere, care sînt epoci, toate celelalte sînt curente literare



III. GENURI ŞI SPECII LITERARE

Genuri literare

La început arta a avut un caracter sincretic. Formele poetice primitive convieţuiau armonic cu muzica şi dansul. Treptat s-au produs diferenţieri, arta cuvîntului constituindu-se ca un domeniu autonom. Separarea genurilor a început concomitent cu dezvoltarea literaturii şi coboară pînă în epoca homerică a Greciei antice. Mai întîi s-a desprins poezia epică, ajunsă la apogeu prin epopeile lui Homer (secolele IX–VIII î.d.Hr.), apoi s-au detaşat poezia lirică, prin creaţiile lui Alceu, Safo şi Anacreon (secolele VII–VI î.d.Hr.) şi tragedia, dusă la desăvîrşire de Eschil, Sofocle şi Euripide (secolul al V-lea î.d.Hr.).

Primele distincţii între genurile literare au fost făcute de Platon şi Aristotel, apoi de Horaţiu, ulterior dezvoltîndu-se o întreagă teorie care împarte literatura în trei genuri fundamentale: liric, epic şi dramatic. Fără a se delimita net, cele trei genuri se deosebesc prin modul de organizare a textului şi prin raportul dintre creator şi realitatea înconjurătoare. Fiecare gen foloseşte procedee artistice şi modalităţi de expunere specifice. Cea mai potrivită definiţie a genului literar pare a fi cea a lui A. Warren, care îl concepe ca „o grupare de opere literare bazată, teoretic, atît pe forma externă (metoda sau structura specifică), cît şi pe forma internă (atitudinea, tonul, scopul, subiectul şi publicul cărora ele se adresează)".

Genul liric (<gr. *lirikos* <gr. *lyra* = „liră") îşi justifică etimologia prin faptul că la vechii greci poezia era acompaniată de liră. Operele aparţinînd acestui gen se caracterizează prin subiectivitate, autorul exprimîndu-şi în mod direct emoţiile, sentimentele, impresiile. Creaţia lirică devine astfel o proiecţie a interiorităţii poetului asupra lumii exterioare. Modul de expunere specific este descrierea.

Liricul este genul privilegiat. El mai e numit şi *poezia lirică*, sintagmă folosită în antiteză cu *poezia epică*, ce desemnează epica scrisă în versuri. Poezia e arta cuvîntului, căci exprimă inefabilul. Obiectul ei este „lumea nemărginită a spiritului" (Hegel). Voltaire o

apreciază pentru că „spune mai mult decît proza şi în mai puţine cuvinte decît aceasta”. Pentru Heidegger, poetul este cel ce dă de urma zeilor dispăruţi, iar limba poeziei este limba sacră.

Genul epic (<gr. *epikos* <gr. *epos* = „cuvînt, zicere”) este genul obiectivităţii. Autorul se exprimă prin intermediul personajelor, modalitatea de expunere caracteristică fiind nararea de întîmplări. (Pe lîngă naraţiune, epicul recurge, într-o mai mică măsură, la descriere şi dialog.) Nevoia de a povesti este, spune Eliade, o nevoie ontologică. Ea pare să dezvăluie setea omului după adevărata realitate despre care vorbesc poveştile sacre. Ficţiunea, imaginaţia reprezentau pentru romantici calea către realul transcendent, către care omul a tînjit dintotdeauna. Dacă liricul înseamnă actualizarea (eternizarea) sentimentelor, epicul înseamnă desfăşurare în succesiune, devenire. Poezia se defineşte prin sincronie, epica prin diacronie. Fiind obiective, operele epice sînt scrise, în general, la persoana a treia. În evoluţia sa însă, epica a cunoscut o anumită mobilitate, o mai mare libertate de construcţie. Astfel, proza modernă se lasă contaminată de lirism şi, în consecinţă, este mai subiectivă. Se vorbeşte chiar de o *proză subiectivă* (scrisă la persoana întîi), unde autorul dispare în spatele unui personaj-narator. Personajele nu mai sînt consecvente cu ele însele, nu se mai încadrează în tipuri, ordinea narativă este bulversată. Pe de altă parte, se observă în proza modernă şi o intenţie de dramatizare.

Genul dramatic (<gr. *drama* = „acţiune”) se bazează pe existenţa conflictului, care generează tensiunea dramatică. Autorul se exprimă prin mijlocirea personajelor aflate în conflict, deci prin acţiune. Modalitatea de expunere frecvent utilizată este dialogul, îmbinat pe alocuri cu naraţiunea şi cu descrierea. Genul dramatic este cel mai complex gen literar, realizînd o sinteză între subiectiv şi obiectiv. Opera dramatică nu e un simplu text literar, ci are în vedere posibilitatea reprezentării pe scenă. De aceea, trebuie să facem distincţie între textul dramatic, în calitate de operă literară, şi spectacolul dramatic, o sinteză a tuturor artelor, unde literatura se întîlneşte cu muzica, dansul, pictura, sculptura, arta regizorului, a actorului etc.

Teatrul modern rupe echilibrul existent în teatrul clasic, intervenind în relaţia dintre autor şi text, autor şi personaje, autor şi

spectatori, spectatori şi spectacol, cum se întîmplă, de exemplu, în teatrul lui Pirandello. De asemenea, dramaticul se lasă uneori impregnat de lirism, ca în teatrul lui Shakespeare, sau poate împrumuta modalităţi şi formule narative, ca la O'Neill.

Specii literare

Ca subdiviziune a genului literar, specia cunoaşte o mult mai mare diversitate. Criteriile prin care speciile se diferenţiază în cadrul unui gen nu sînt unitare. De exemplu, speciile genului liric se pot deosebi prin tipul sentimentului exprimat (melancolie în elegie, admiraţie în odă etc.) sau prin formă (poeziile cu formă fixă): cele epice sînt determinate de amploarea şi complexitatea acţiunii, iar cele dramatice se disting pe baza ponderii unei categorii estetice (comicul, tragicul etc.).

În critica şi teoria literară actuală există o tendinţă de a se folosi noţiunea de *gen* în locul celei de *specie*. Astfel întîlnim formule ca „genul romanului”, „genul fantastic”, „genul baladei”, în loc de „specia romanului”, „proza fantastică”, „specia baladei”.

Genuri şi specii literare

1. Genul liric

a) lirica orală (populară)

doina
- de dor
- de jale
- de voinicie
- de cătănie
- de înstrăinare

cîntecul
- haiducesc
- de leagăn
- ritual
- de muncă
- de lume

ghicitoarea

strigătura

- proverbul
- zicătoarea (zicala)

b) lirica scrisă (cultă)

- pastelul
- idila (pastorala)
- elegia
- romanţa
- oda
- imnul
- meditaţia
- satira
- pamfletul
- epigrama
- poezii cu formă fixă
  - sonetul
  - rondelul
  - madrigalul
  - glosa
  - gazelul

2. Genul epic

a) epica orală (populară)

- în versuri
  - balada (cîntecul bătrînesc)
  - legenda
- în proză
  - legenda
  - basmul
  - snoava

b) epica scrisă (cultă)

- în versuri
  - balada
  - legenda
  - poemul
  - epopeea
  - fabula
- în proză
  - anecdota
  - schiţa
  - povestirea (naraţiunea)
  - nuvela
  - romanul



- eseul
- reportajul

3. Genul dramatic

a) teatrul oral (popular)
- vicleimul
- irozii
- jocul păpuşilor

b) teatrul scris (cult)
- tragedia
- comedia
- drama
- farsa
- vodevilul
- melodrama

Notă: Unii cercetători consideră că, pe lîngă aceste genuri fundamentale, ar mai exista şi altele, ca de exemplu genul confesiv, cuprinzînd jurnalul, memoriile, scrisorile.

1. Genul liric

a) Lirica orală (populară)

Doina

Are etimologie nesigură: dacică după Cantemir, lituaniană după Haşdeu. Este acea specie a poeziei populare în care sînt exprimate sentimente puternice (iubire, ură, dor, jale, urît etc.) într-o formă metaforică deosebită.

Doina se cîntă avînd o melodie specifică, bogat ornamentată, cu formă liberă. Versurile sînt scrise în ritm trohaic, au rima împerecheată şi măsura de 7-8 silabe. Adesea încep cu „frunză verde" sau cu „foaie verde". Doina poate fi: *de dor, de jale, de dragoste, de înstrăinare, de haiducie, de ciobănie, de cătănie* etc.

Verde, verde

Verde, verde şi iar verde
Ce-am iubit nu se mai vede
Nici prin crîng, nici prin livede,
Nici prin cositura verde.
Geaba mă mai duc acasă
Că-s flăcău şi n-am nevastă,
Nici nevastă, nici copii,
Nici un fel de căpătîi.

Cîntecul

Provine din lat. *canticum*, derivat de la *canto* („a cînta"). Este o specie a liricii populare în care sînt exprimate, într-o formă simplă şi melodioasă, sentimente felurite, spontane. În funcţie de aceste sentimente, cîntecele pot fi: *erotice*, *naţionale*, *patriotice*, *bahice*, *satirice*, *de leagăn* etc. Este de asemenea cîntat, dar, spre deosebire de doină, are o linie melodică fixă, în vederea căreia se compune, de cele mai multe ori, textul.

Cîntecele de dragoste întîlnite cel mai frecvent se numesc *romanţe*.

Birul greu

Birul greu, povara grea
Vai de munculiţa mea!
Unde merg şi orice fac
Eu de ciocoi nu mai scap!
Pelin beau, pelin mănânc,
Cu pelin seara mă culc:
De amar şi de pelin
Al meu suflet este plin.

Ghicitoarea

Specie a literaturii populare scrisă în general în versuri, cu caracter alegoric, în care se prezintă trăsăturile caracteristice ale unei fiinţe, lucru, fenomen etc. pentru a fi recunoscute.

Ghicitoarea ar avea ca loc de origine Orientul. În folclorul românesc ea este cunoscută şi sub numele de „cimilitură”.

Amar ca fierea,
Dulce ca mierea
(*Nucul*)

Ţăndăruşa bradului
Veselia satului
(*Vioara*)

Strigătura

Specie a poeziei populare limitată adesea la un catren, strigată la joc. Conţinutul ei priveşte puterea de adaptare la realităţile vieţii. Prin forma concisă şi prin tendinţa uşor satirică seamănă cu epigrama. Se mai numeşte *chiuitură* sau *ţipuritură*.

Măgheran crescut în iarbă
Să iubeşti omul de treabă
Măgheran crescut în fîn
Să cinsteşti omul bătrîn

Proverbul

Numele său vine din lat. *proverbium* = „dicton”, asimilat, probabil, pe cale directă. Este o specie întîlnită în toate culturile, în general în formă orală. Cele mai cunoscute sînt *Proverbele* (*Pildele*) lui Solomon din *Vechiul Testament*.

Proverbul este, aşadar, o specie a liricii populare în care se reflectă, într-o exprimare concisă şi sugestivă, un adevăr rezultat din experienţa de viaţă a poporului. Este sinonim cu *dictonul* şi *cugetarea*.

Cine se scoală de dimineaţă departe ajunge
La pomul lăudat să nu te duci cu sacul
Buturuga mică răstoarnă carul mare

Oriunde se munceşte este şi cîştig, dar oriunde numai se vorbeşte, este lipsă

Un cuvînt spus la vremea potrivită e ca nişte mere de aur într-un coşuleţ de argint

(Solomon)

Zicătoarea (Zicala)

Unii cercetători o tratează ca pe o specie separată, în timp ce pentru cei mai mulţi zicătoarea este echivalentă cu proverbul. Cei dintîi o consideră o specie de mai mici dimensiuni decît proverbul, constînd în exprimarea plastică, lapidară, eliptică a unui adevăr de viaţă. În literatura cultă zicătoarea (zicala) se întîlneşte sub numele de *maximă*.

Ai carte, ai parte.
Tot răul spre bine.
A nimerit-o ca nuca-n perete.

b) Lirica scrisă (cultă)

Pastelul

Este o specie creată de Vasile Alecsandri, care, pentru a o defini, a preluat termenul francez *pastel*, folosit în pictură pentru a denumi o tehnică realizată cu creioane colorate, avînd tonuri moi, catifelate, sau pentru a denumi picturile realizate cu această tehnică.

În accepţia dată de poetul român, pastelul este o specie a poeziei lirice care descrie un peisaj, poetul exprimîndu-şi cu discreţie, prin intermediul acestuia, propriile sentimente. În afară de V. Alecsandri, autor al unui celebru volum intitulat *Pasteluri*, au mai cultivat această specie: G. Coşbuc, Şt. O. Iosif, Ion Pillat. G. Top.



Idila

Este o specie a liricii peisagistice în care este prezentată viaţa cîmpenească sau păstorească, în agresta ei simplitate. Spre deosebire de pastel, unde natura este subiect, în idilă accentul cade pe viaţa pastorală, natura slujind ca decor.

Creatorul idilei este considerat poetul grec Theocrit (*Idile*), care i-a dat şi numele (gr. *eidyllion* = „mic tablou poematic"). Un alt autor important de idile este poetul latin Vergiliu (*Bucolicele*). Idila mai este cunoscută şi sub numele de *pastorală, bucolică, eglogă.*

În literatura română au scris idile: V. Alecsandri – *Rodica*, D. Bolintineanu – *San-Marina*, G. Coşbuc – *Pe lîngă boi.*

Elegia

În limba greacă *elegeia* însemna „cîntec de doliu", semnificaţie valabilă în mare măsură şi astăzi, această specie lirică exprimînd sentimente de melancolie, tristeţe sau durere adîncă.

La greci şi la romani, elegia exprimă jalea funerară, în Renaştere ea capătă accente erotice (Petrarca), iar în romantism reflectă de asemenea suferinţa provocată de iubire (Lenau, Lamartine, Byron, Puşkin). În lirica modernă elegia (R. M. Rilke, Nichita Stănescu), capătă un pronunţat caracter meditativ, reflexiv.

Autori de elegii:

Ovidiu –*Tristele*
F. Petrarca – *Canţonierul*
J. W. Goethe – *Elegia de la Marienbad*
A. de Lamartine –*Lacul*
G. Leopardi – *Amintirile*
A. S. Puşkin – *Elegie*
R. M. Rilke –*Elegiile duineze*

* * *

D .Bolintineanu – *O fată tînără pe patul morţii*
V. Alecsandri – *Steluţa*
M. Eminescu – *O, mamă...*

G. Coşbuc – *Mama*
T. Arghezi – *Cenuşa visărilor*
G. Bacovia –*Elegie*
L. Blaga –*Elegie*
V. Voiculescu – *Elegie*
N. Stănescu – *11 elegii*

Romanţa

Este întîlnită în toată Europa (sp. *el romance*, fr. *romance*, it. *romanza*, germ. *Romanze*). A fost, la origine, un fel de baladă spaniolă compusă pentru a fi cîntată.

În accepţie mai largă, romanţa este cunoscută ca o specie lirică avînd un conţinut sentimental-erotic, şi o uşoară notă de tristeţe, cîntată pe o melodie lină, melancolică.

Specia romanţei este ilustrată la noi de Al. Macedonski (*Romanţa frunzei de chiparos*), Ion Minulescu (*Romanţe pentru mai tîrziu*), M. R. Paraschivescu (*Romanţă*) ş.a.

Oda

Provine din gr. *ode* = „cîntec", şi s-a dezvoltat din cîntecele şi din jocurile rituale, închinate zeilor în Grecia antică. Pindar, primul mare autor de ode, slăvea atleţii învingători la jocurile olimpice. În literatura latină s-a remarcat prin *Odele* sale Horaţiu.

Oda este cunoscută ca specie a genului liric în care sînt exprimate sentimente de admiraţie pentru eroi, pentru patrie etc. Oda clasică avea caracterul unei poezii cu formă fixă însoţită de muzică, cu o compoziţie triadică (*strofă*, *antistrofă* şi *epodă*). Mai tîrziu, ea s-a diversificat, abordînd subiecte multiple şi îmbrăcînd forme variate. A păstrat însă invocaţia iniţială, cerută de amplificarea sentimentului de preamărire, şi îndemnul mobilizator din final. În funcţie de persoana sau instanţa căreia îi este destinată, oda poate fi: *eroică*, *patriotică*, *personală* etc.

Autori de ode:

Pindar – *Ode*
Horaţiu – *Ode*
P. de Ronsard – *Ode*
V. Hugo – *Ode*
P. B. Shelley – *Odă vîntului de apus*
Gr. Alexandrescu – *Umbra lui Mircea. La Cozia*
I. Heliade-Rădulescu – *Odă la Schiller*
M. Eminescu – *Odă (în metru antic)*
Al. Vlahuţă – *Lui Eminescu*
V. Eftimiu – *Odă limbii române*

Imnul

Înrudit cu oda, imnul este perceput astăzi ca o specie lirică în care poetul îşi exprimă sentimente de laudă şi preamărire faţă de zei, eroi, persoane deosebite, evenimente, patrie etc.

Conform etimologiei sale (<gr. *hymnus* = „cîntec de biruinţă"), imnul era închinat în Grecia veche zeilor sau eroilor. Caracterul religios era indubitabil în antichitate, după cum rezultă din imnurile orfice, vedice, egiptene sau din *Psalmii* lui David, care nu erau altceva decît imnuri adresate lui Dumnezeu, cîntece de biruinţă spirituală. În literatura română, imnul religios a fost revigorat de Ioan Alexandru (*Imnele Transilvaniei, Imnele Moldovei*, etc.). Ipostaza cea mai înaltă a imnului religios o constituie *imnul mistic*, expresia lirică a comuniunii cu Dumnezeu prin iubire. Astfel de imnuri ne-au rămas de la Sf. Grigore de Nyssa, Sf. Simeon Noul Teolog, Sf. Maxim Mărturisitorul, Sf. Efrem Sirul, Sf. Ioan al Crucii. În literatura română imnuri mistice a scris V. Voiculescu. În forma sa laică şi desacralizată, imnul are un caracter patriotic şi revoluţionar – *imnul naţional*.

Meditaţia

Numele ei provine din lat. *meditatio* = „cugetare, reflecţie" şi desemnează o specie a poeziei filosofice în care lirismul se îmbină cu reflecţia asupra unor teme majore privitoare la om şi la lume.

Meditaţia datează din antichitate, dar şi-a trăit epoca de glorie în romantism. Ea este frecvent întîlnită şi în lirica modernă. Meditaţia are ca punct de plecare un motiv (un element al naturii, un personaj, un obiect) care serveşte drept pretext demersului său reflexiv.

Autori de meditaţii:

H. Heine – *În amurg*
A. de Lamartine – *Meditaţiile poetice*
A. de Vigny – *Moartea lupului*
P. Verlaine – *Marină*
R. M. Rilke – *Toamnă*
V. Cîrlova – *Înserare*
M. Eminescu – *La steaua*
G. Coşbuc – *Vara*
O. Goga – *Dimineaţa*
G. Bacovia – *Amurg violet*
L. Blaga – *Gorunul*

Satira

Deşi are etimologie latină (*satura*), a fost cultivată şi de greci, avînd un caracter dramatic şi didactic. Ea a fost la mare preţ însă în antichitatea romană, unde constituia un amestec de versuri, muzică şi dans şi era interpretată de actori cu măşti. Şi modernii au folosit satira pentru a trata teme sociale.

Sintetic definită, satira este o specie lirică în care sînt ridiculizate moravuri, caractere, aspecte negative individuale sau sociale. Satira se motivează prin raportarea autorului ei la înalte valori morale, prin aderenţa lui la anumite principii. Atitudinea acestuia este una ironică, dispreţuitoare, sarcastică. Indignarea sa nu lasă loc nici unui compromis. Satira desfiinţează răul, obligînd pe cel criticat să se îndrepte, fiind mai puţin îngăduitoare decît comedia.

Autori de satire:

Horaţiu – *Satire*
Juvenal – *Satire*
P. Ronsard – *Imnul amorului*
J. W. Goethe, Fr. Schiller – *Xeniile*
H. Heine – *Germania. O poveste de iarnă*

Gr. Alexandrescu – *Satiră. Duhului meu*
M. Eminescu – *Scrisorile*
Al. Vlahuţă – *Linişte*
Al. Macedonski – *Noaptea de noiembrie*
T. Arghezi – *Duduia*

Pamfletul

Are etimologie incertă (fr. *pamphlet*, engl. *pamphlet*) şi este un text de mici dimensiuni, scris în versuri sau în proză, care critică vehement aspectele negative ale societăţii (moravuri, concepţii, caractere, atitudini etc.) folosind un limbaj violent. Aflat la limita dintre stilul beletristic şi cel publicistic, pamfletul a fost folosit ca o armă literară şi politică, bucurîndu-se de mare trecere în iluminism (Voltaire, Swift etc.). Între cei mai inspiraţi pamfletari români se remarcă: I. Heliade-Rădulescu, I. L. Caragiale, Al. Macedonski, N. D. Cocea, Camil Petrescu, T. Arghezi.

Ce semeţ erai odinioară, dragul meu, de n-ai mai fi fost. Şi ce mojic! ce mitocan! ce bădăran! Nu te mai recunosc. Parcă în hainele tale a intrat alt om şi parcă celălalt a plecat în pielea goală, pe undeva, prin ceruri ori prin iad.

Botul nu-ţi mai e aşa de gros, fălcile ţi-s mai puţin dolofane şi ai început, Doamne!, să şi surîzi cu buzele alea groase, şterse de unsoare. Ceafa ţi s-a mai tras, guşa s-a mai moderat, burta caută un relief mai apropiat de spinare. Nici părţile de dindărăt nu mai sînt atît de expresiv dominante, dedesubtul croielii scurte.

(Fragment din pamfletul *Baroane*, de T. Arghezi)

Epigrama

Epigrama (<gr. *epigrama* = „inscripţie") era la vechii greci o inscripţie pe o piatră funerară sau pe o operă de artă. Astăzi ea desemnează un scurt text liric (de obicei un catren) care satirizează defecte individuale sau sociale, încheindu-se de obicei cu o poantă. Grecul Simonide din Kios şi latinul Marţial sînt cei mai cunoscuţi



epigramişti ai antichităţii. Dintre epigramiştii români amintim pe: D. Anghel, Şt. O. Iosif, G. Ranetti, Cincinat Pavelescu, R. Rosetti, Al. O. Teodoreanu (Păstorel) ş.a.

Găsesc că prea se-ngîmfă el
Cu păru-i arhiabundent,
Alecsandri era mai chel
Şi... parc-avea mai mult talent!
(Cincinat Pavelescu, *Unui poet netalentat, dar foarte pletos*)

Poezii cu formă fixă

Sonetul

Poezie cu formă fixă apărută în Italia (it. *sonetto* = „sunet mic”) în secolul al XIII-lea. Sonetul este alcătuit din 14 versuri grupate în două catrene şi două terţete, avînd măsura de 11 silabe, ritmul iambic şi rima structurată după schema *abba*, *baab*, *cdc*, *dcd*. Ultimul vers are o formă sentenţioasă, apărînd ca o concluzie a întregii poezii. Acesta este sonetul clasic, italian, la care apar modificări atunci cînd este adoptat de alte literaturi europene. Sonetul francez are măsura de 12 silabe, iar cel englez de 10 silabe. Sonetul shakespearian este format din trei catrene cu rime alternative, diferite în fiecare catren.

În literatura universală s-au remarcat ca autori de sonete: Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Michelangelo Buonarroti, Pierre de Ronsard, William Shakespeare, John Keats, Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke, iar în literatura română: Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski, Alexandru Vlahuţă, Mihai Codreanu, Victor Eftimiu ş.a.

Iubind în taină am păstrat tăcere *a*
Gîndind că astfel o să-ţi placă ţie, *b*
Căci în priviri citeam o vecinicie *b*
De-ucigătoare visuri de plăcere. *a*

Dar nu mai pot. A dorului tărie *b*
Cuvinte dă duioaselor mistere; *a*

Vreau să mă-nec de dulcea-nvăpăiere *a*
A celui suflet ce pe-al meu îl ştie. *b*

Nu vezi că gura-mi arsă e de sete *c*
Şi-n ochii mei se vede-n friguri chinu-mi, *d*
Copila mea cu lungi şi blonde plete? *c*

Cu o suflare să coseşti suspinu-mi *d*
C-un zîmbet faci gîndirea-mi să se-mbete. *c*
Fă un sfîrşit durerii… vin la sînu-mi. *d*

(M. Eminescu, *Iubind în taină*)

Rondelul

Apărut în literatura franceză medievală (it. *rondello*, fr. *rondel*), rondelul a fost la început un cîntec şi un dans. În accepţie modernă el este o poezie cu formă fixă alcătuită din trei catrene şi un vers independent, avînd numai două rime şi un refren (format din unul, două sau mai multe versuri), care deschide poezia şi care apare la mijlocul şi la sfîrşitul ei. De cele mai multe ori primele două versuri reapar în poziţia 7-8, iar ultimul vers este identic cu primul.

Rondelul este ilustrat în literatura noastră mai cu seamă de Al. Macedonski, autor al unui volum intitulat *Poema rondelurilor*.

Mai sînt încă roze, mai sînt;
Şi tot parfumate şi ele
Aşa cum au fost şi acele
Cînd ceru-l credeam pe pămînt.

Pe-atunci eram falnic avînt…
Priveam, dintre oameni, spre stele,-
Mai sînt încă roze mai sînt,
Şi tot parfumate şi ele.

Zadarnic al vieţii cuvânt
A stins bucuriile mele
Mereu când zâmbesc, uit şi cînt,

În ciuda cercărilor grele,
Mai sînt încă roze, mai sînt.

(Al. Macedonski, *Rondelul rozelor de august*)

Madrigalul

Este o specie a liricii cu formă fixă, de mici dimensiuni, avînd un conţinut idilic şi galant. În Italia, unde ia avînt în secolul al XIV-lea, era alcătuit din 12 versuri iambice. Ulterior s-a consacrat ca o mică piesă de dragoste, adesea cîntată, fără reguli precise în privinţa versificaţiei.

Ca să-ţi cînt dintr-o chitară,
Sub fereastră ţi-am venit.
Era vară!
Liliacul a-nflorit
Şi cu razele semeţe
Risipea printre alei
Un fior de tinereţe,

Iar în părul tău cel blond,
Caldul soare vagabond,
Raza vrînd să-şi poleiască
S-a-ncurcat în adevăr.

Şi-n zadar vrea să ghicească
În al buclelor tezaur,
Care-i raza lui de aur,
Care-i firul tău de păr.

(Cincinat Pavelescu, *Serenadă*)

Gazelul

Creaţie a literaturii arabe (ar. *ghazal* = "poezie erotică"), gazelul este o poezie cu formă fixă formată din distihuri. Al doilea vers al fiecărei distih rimează cu versul distihului iniţial. Poeţii arabi Rudaki, Saadi şi Hāfez sînt cei mai cunoscuţi autori de gazeluri,

ultimul ridicînd această specie pe culmile perfecţiunii. În Europa gazelul a pătruns abia în secolul al XIX-lea, între cei care l-au exersat numărîndu-se şi românii M. Eminescu şi G. Coşbuc.

Copiii nu-nţeleg ce vor:
A plînge-i cuminţia lor

Dar lucrul cel mai laş în lume
E un bărbat tînguitor.

Nimic nu-i mai de rîs ca plînsul
În ochii unui luptător.

O luptă-i viaţa; deci te luptă
Cu dragoste de ea cu dor.

Pe seama cui? Eşti un nemernic
Cînd n-ai un ţel hotărîtor.

Tu ai pe-ai tăi! De n-ai pe nimeni,
Te lupţi pe seama tuturor.

E tragedie-nălţătoare
Cînd, biruiţi, oştenii mor,

Dar sînt eroi de epopee
Cînd braţul li-e biruitor.

Comediant e cel ce plînge
Şi-i un neom, că-i dezertor.

Oricare-ar fi sfîrşitul luptei,
Să stai luptînd căci eşti dator.

Trăiesc acei ce vreau să lupte,
Iar cei fricoşi se plîng şi mor.

De-i vezi murind, să-i laşi să moară,
Căci moartea e menirea lor.

(G. Coşbuc, *Lupta vieţii*)

Glosa

Apărută în literatura spaniolă prin secolul al XV-lea, glosa (<gr. *glossa* = "limbă") este o poezie cu formă fixă având o structură specială. Strofa iniţială (strofa temă) şi cea finală (identică cu prima, dar cu ordinea versurilor inversată) constituie un cadru. Restul strofelor (avînd un număr egal cu numărul versurilor din strofa temă) reiau, prin versul final, cîte un vers al strofei temă, astfel: ultimul vers al strofei a doua este identic cu primul din strofa temă, ultimul din strofa a treia este identic cu al doilea din strofa temă ş.a.m.d.

Glosa are un conţinut sentenţios, încadrîndu-se din acest punct de vedere în poezia filosofică.

Există două variante ale glosei: cea franceză, cu şase strofe, şi cea germană, cu zece. În literatura română a fost cultivată glosa de tip german de către M. Eminescu şi M. Codreanu.

Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi şi nouă toate;
Ce e rău şi ce e bine
Tu te-ntreabă şi socoate;
Nu spera şi nu ai teamă,
Ce e val ca valul trece;
De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămâi la toate rece.

Multe trec pe dinainte,
În auz ne sună multe,
Cine ţine toate minte
Şi ar sta să le asculte?...
Tu aşează-te de-o parte,
Regăsindu-te pe tine,
Când cu zgomote deşarte
Vreme trece, vreme vine

Nici încline a ei limbă
Recea cumpăn-a gîndirii
Înspre clipa ce se schimbă
Pentru masca fericirii,

Ce din moartea ei se naşte
Şi o clipă ţine poate;
Pentru cine o cunoaşte
Toate-s vechi şi nouă toate.
....

Tu rămâi la toate rece,
De te-ndeamnă, de te cheamă;
Ce e val, ca valul trece,
Nu spera şi nu ai teamă;
Te întreabă şi socoate,
Ce e rău şi ce e bine;
Toate-s vechi şi nouă toate:
Vreme trece, vreme vine.

(M. Eminescu, *Glossă*)

2. Genul epic

Balada

În evul mediu balada (fr. *ballade*, lat. *ballare* = „cîntec de dans") era un cîntec de dans. În literatura franceză era un mic poem cu formă fixă compus din trei strofe terminate cu un refren şi o strofă mai scurtă (baladele lui Fr. Villon), iar în alte literaturi în baladă erau cîntaţi eroii.

Prin baladă înţelegem astăzi acea specie a epicii culte sau populare, scrisă în versuri, în care se povestesc întîmplări neobişnuite din trecut.

Această specie a fost reînviată în romantism, o dată cu alte specii populare. S-au păstrat caracterul epic şi fantastic şi forţa expresivă a baladei medievale. Pe parcurs s-a îmbogăţit cu elemente lirice şi chiar dramatice.

În folclorul românesc balada se numea *cîntec bătrînesc* şi era o poezie epică impregnată de lirism avînd un caracter fantastic şi deseori dramatic. În funcţie de conţinut, baladele populare erau de mai multe feluri: *păstoreşti*, *haiduceşti*, *vitejeşti*, *istorice*, *mitologice*.

„Resurecţia baladei" devine, în anii celui de al doilea război mondial, obiectivul principal urmărit de poeţii *Cercului literar* de la Sibiu. În accepţia lor „baladescul" presupune prezenţa dramatismului în interiorul poeziei lirice, liricul prevalînd asupra epicului.

Balade populare româneşti:

- păstoreşti: *Mioriţa*
- haiduceşti: *Toma Alimoş*
- vitejeşti: *Gruia lui Novac*
- istorice: *Constantin Brâncovanul*
- mitologice: *Monastirea Argeşului*

Balade culte:

Balada doamnelor din alte vremuri – Fr. Villon
Balade lirice – W. Wordsworth, S. Coleridge
Balada bătrînului marinar – S. Coleridge
Belsazar – H. Heine
Nunta Zamfirei – G. Coşbuc
Balada lacrimei de aur – R. Stanca
Mistreţul cu colţi de argint - Şt. A. Doinaş
Riga Crypto şi lapona Enigel – I. Barbu

Legenda

Provenit din limba latină (lat. *legenda* = „care trebuie citit"), termenul *legendă* are mai multe accepţii. Pe de o parte, este folosit cu sensul de basm, de poveste mincinoasă. Pe de altă parte, în Evul Mediu desemna aşa-numitele *Vieţi ale sfinţilor*, citite cu atîta pasiune de credincioşi. În sfîrşit, o a treia accepţie se referă la acea specie a genului epic, scrisă în versuri sau în proză, care explică apariţia unor fiinţe, lucruri, fenomene etc. îmbinînd realul cu fantasticul şi adevărul cu ficţiunea. După conţinut, legendele se împart în: *mitologice* (*etiologice, religioase*) şi *istorice*.

Deşi de origine populară, legendele au fost cultivate şi ca specii culte, păstrînd în mare tematica şi structura legendelor folclorice. Între autorii români de legende se numără I. Neculce, D. Bolintineanu şi V. Alecsandri.

Poemul (epic)

Cuvîntul *poem*, derivat de la gr. *poein* = „a crea, a face” este folosit cu mai multe sensuri. În limbajul contemporan el este adesea sinonim cu „poezie, creaţie lirică” iar sintagma *poem în proză* denumeşte un text care prin stil şi inspiraţie ţine de poezie dar care nu este versificat. Sensul de bază al termenului desemnează o specie a poeziei epice, mai amplă decît balada şi mai restrînsă decît epopeea, care narează fapte istorice şi legendare din viaţa unui popor, avînd în centru figura unui erou excepţional. O astfel de creaţie mai este cunoscută şi ca *poem epic* sau *poem eroic*.

Poeme epice reprezentative:

- *Cîntecul Nibelungilor* (literatura germană)
- *Parsifal* (literatura germană)
- *Cîntecul lui Roland* (literatura franceză)
- *Cîntecul Cidului* (literatura spaniolă)
- *Trsitan şi Isolda* (literatura engleză)
- *Cîntecul despre oastea lui Igor* (literatura rusă)
- *Dumbrava roşie* de Vasile Alecsandri (literatura română)

Epopeea

Cuvîntul grec *epopeia*, format din gr. *epos* = „cuvînt, zicere” şi gr. *poein* = „a crea în versuri”, a fost folosit de timpuriu în antichitate şi denumea, ca şi astăzi, o specie a poeziei epice, de mare întindere, care narează întîmplări cruciale din viaţa unui popor, antrenînd un număr mare de personaje şi avînd o intrigă complexă. Epopeea este o construcţie monumentală, avînd un stil înalt, solemn. Personajele sale sînt eroi sau zei care intervin în viaţa oamenilor hotărîndu-le destinul.

Epopeea este cea mai veche specie literară, prima creaţie de acest fel datînd de la jumătatea mileniului al treilea î.d.Hr. (*Epopeea lui Ghilgameş*). Ea constituia la începuturi o adevărată sinteză a lumii şi civilizaţiei unui popor, un tezaur de învăţături morale şi spirituale. Epopeile homerice erau pentru greci enciclopedii însumînd toate

ştiinţele, iar atenienii le foloseau ca manuale şcolare. În epoca modernă, locul epopeii a fost luat de roman.

În literatura universală cele mai importante epopei sînt:

- *Epopeea lui Ghilgameş*
- *Iliada şi Odiseea* de Homer
- *Eneida* de Vergiliu
- *Mahabharata*
- *Rāmāyana*, atribuită lui Vālmīki
- *Sakuntalā* de Kālidāsa
- *Ierusalimul eliberat* de Torquato Tasso

Mai mulţi scriitori români au fost stimulaţi de aceste modele, dar singurul care şi-a dus proiectul pînă la capăt a fost Ion Budai-Deleanu, autorul epopeii eroi-comice *Ţiganiada.*

Fabula

Fabula (<lat. *fabula* = „povestire") este o specie genului epic de mică întindere, scrisă în general în versuri, care ilustrează o morală apelînd la personaje alegorice (animale, plante, lucruri etc.). Cele mai vechi fabule aparţin brahmanului Vişnu Şarma şi sînt reunite sub titlul *Pancia Tantra* (secolul al VII-lea î.d.Hr.).

Atît în antichitate cît şi în epoca modernă, fabula şi-a menţinut caracterul alegoric şi educativ. La acestea se adaugă şi elementele umoristice la care ea apelează adesea pentru a cîştiga bunăvoinţa destinatarului, pe care îşi propune să-l moralizeze. Grecii îl considerau creator al fabulei pe Esop (secolul al VI-lea î.d.Hr.), renumit pentru înţelepciunea şi umorul său. Latinul Fedru, clasicul francez La Fontaine şi rusul Krîlov sînt alţi mari fabulişti ai literaturii universale. Cei mai importanţi autori de fabule din literatura română sînt: D. Ţichindeal, Al. Donici, Gr. Alexandrescu ş.a.

Basmul

Ca specie epică, scrisă de obicei în proză, basmul (<sl. *basni* = „născocire") povesteşte întîmplări fantastice, în care se confruntă personaje supranaturale reprezentînd binele (Feţi-Frumoşi, împăraţi,



Ilene-Cosînzene, zîne) şi răul (zmei, căpcăuni, vrăjitoare), conflictul încheindu-se întotdeauna cu izbînda binelui.

Din literatura populară basmul a trecut în literatura cultă, păstrîndu-şi atît caracterul fantastic, cît şi elementele formale şi compoziţionale specifice. Astfel se remarcă prezenţa celor trei formule: iniţială („A fost odată ca niciodată") mediană („Şi-nainte cu poveste că de-aice mult mai este") şi finală („Încălecai pe-o şa..."). Din punct de vedere compoziţional, basmul rezultă din combinarea unor modele, a unor clişee existente în toate literaturile lumii, numite adesea de critica literară *motive*: împăratul fără urmaşi, vrednicia mezinului, cele trei încercări, lupta dintre Făt-Frumos şi zmeu, izbînda finală, nunta, etc.

În pofida caracterului său fantastic, basmul reflectă un sistem de valori morale, felul de a gîndi şi simţi al poporului. Scrisă într-o formă aparent simplă, basmul este o naraţiune alegorică profundă şi complexă, destinată nu numai copiilor, aşa cum se crede în mod obişnuit, ci tuturor vîrstelor. În acest sens, G. Călinescu observă că „basmul e un gen vast, depăşind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, ştiinţă, observare morală...".

Tot după opinia lui Călinescu, nu există basm original chiar dacă are autor cunoscut. Această afirmaţie, uşor verificabilă, ne obligă la prudenţă atunci cînd vorbim despre „autori de basme". Cei mai cunoscuţi astfel de autori de basme sînt: H. C. Andersen, fraţii Grimm, Ch. Perrault, M. Eminescu, I. Creangă, I. Slavici ş.a.

Un interes deosebit au manifestat pentru basm romanticii germani, care îl considerau o specie aparte, un tărîm al posibilului, o cale de acces către infinitul spaţial şi temporal.

Snoava

Purtînd un nume de origine slavă (*iznova* = „din nou"), snoava este o povestire scurtă cu caracter comic şi satiric întîlnit în literaturile populare ale multor ţări. Protagonistul ei, Păcală, este corespondentul autohton al unor Till Eulenspiegel, Bertoldo, Nastratin Hogea.

Spre deosebire de basm, snoavei îi lipseşte elementul fantastic, fiind legată mai mult de realitatea socială.

În literatura noastră au cules şi prelucrat snoave P. Ispirescu, T. Speranţia, P. Dulfu ş.a.

Schiţa

Specie epică de mici dimensiuni, scrisă în proză, avînd o acţiune simplă, limitată la un episod semnificativ din viaţa unuia sau mai multor personaje. Conflictul este linear, orientat spre deznodămînt, stilul concis iar faptul prezentat e veridic, inspirat din realitate. La fel ca pamfletul şi reportajul, schiţa este un produs al presei.

Autori de schiţe:

Ch. Dickens – *Schiţele lui Boz*
M. Twain – *Schiţe*
G. de Maupassant – *Casa Tellier*
O'Henry – *Schiţe*
A.P. Cehov – *Cameleonul*
E. Hemingway – *Cîştigătorul nu ia nimic*
I. L. Caragiale – *Momente şi schiţe*
Emil Gîrleanu – *Din lumea celor care nu cuvîntă*
I. Al. Brătescu-Voineşti – *În lumea dreptăţii*
I. Băieşu – *Sufereau împreună*

Povestirea

Povestirea (sl. *povesti*; fr. *recit*, ger. *Erzählung*, engl. *story*) constituie esenţa epicului. Ca specie literară, este o naraţiune mai lungă decît schiţa şi mai scurtă decît nuvela, în care faptele sînt relatate din perspectiva unui narator, martor sau participant la cele povestite. Acţiunea povestirii se concentrează asupra unui singur fapt semnificativ. Relaţia dintre narator şi auditoriu (impresia de spunere este foarte puternică) este mai directă şi mai strînsă decît în cazul altor specii narative. Aceasta se realizează printr-un anume „ceremonial al povestirii" care sporeşte oralitatea.

Din punct de vedere compoziţional povestirea se prezintă adesea ca „povestire în povestire" sau „povestire în ramă". Cele mai importante volume de povestiri din literatura universală au la bază această tehnică:

O mie şi una de nopţi
Decameronul de Boccaccio
Povestiri ale grotescului şi arabescului de E. A. Poe
Serile în cătunul de lîngă Dikanka de N. V. Gogol
Povestiri pentru Ninon de É. Zola
Hanu Ancuţei de M. Sadoveanu
Capul de Zimbru, Ultimul Berevoi, Lostriţa, Pescarul Amin de V. Voiculescu

Nuvela

Nuvela (<it. *novella* = „nuvelă, veste") este o specie epică scrisă în proză, mai amplă decît povestirea şi mai scurtă decît romanul, avînd personaje puţine şi acţiunea concentrată de regulă în jurul unui personaj principal. La început ea se confunda cu povestirea (în Italia, de pildă, Boccaccio îşi numea povestirile „nuvele"), apoi s-a constituit ca o specie diferită, ajungînd la înflorire în secolul al XIX-lea.

Nuvela poate fi romantică, realistă şi naturalistă prin influenţa estetică suferită şi istorică, psihologică, fantastică, filosofică, anecdotică etc. prin conţinut.

Autori de nuvele:

M. de Cervantes – *Nuvele exemplare*
Stendhal – *Vanina Vanini*
G. de Maupassant – *Bulgăre de seu*
N. V. Gogol – *Mantaua*
A. P. Cehov – *Stepa, Duelul, Salonul nr. 6*
F. M. Dostoievski – *Dublul*
L. N. Tolstoi – *Moartea lui Ivan Ilici*
Th. Mann – *Moartea la Veneţia, Tonio Kröger*
F. Kafka – *Verdictul, Metamorfoza, Colonia penitenciară*
L. Pirandello – *Nuvele pentru un an*

* * *

C. Negruzzi – *Alexandru Lăpuşneanul*
Al. Odobescu – *Mihnea Vodă cel Rău, Doamna Chiajna*

I. Slavici – *Moara cu noroc, Pădureanca, Budulea Taichii*
I. L. Caragiale – *Păcat, O făclie de Paşte, În vreme de război*
B. Ştefănescu-Delavrancea – *Hagi Tudose, Trubadurul, Zobie, Milogul*
H. Papadat-Bengescu – *Sărbătorile în familie*
L. Rebreanu – *Iţic-Ştrul dezertor, Catastrofa, Răfuiala*
M. Eliade – *La ţigănci, În curte la Dionis, Pe strada Mîntuleasa*
M. Preda – *Întîlnirea din pămînturi*

Romanul

Noţiunea de *roman* denumea în evul mediu o poveste aventuroasă şi amoroasă, ce conţinea elemente fantastice, exotice şi mistice şi era scrisă într-o limbă „vulgară", adică într-o altă limbă decît latina. Aceeaşi noţiune defineşte astăzi specia epică în proză, de mare întindere, cu o acţiune complexă, desfăşurată pe mai multe planuri, la care participă un număr mare de personaje.

Considerat unul din marile genuri alături de epopee şi tragedie, romanul cunoaşte o mare varietate de forme. Începînd din antichitate, cînd putem spune că au apărut primele romane (*Theogen şi Hariclea* de Heliodor, *Satyricon* de Petronius, *Măgarul de aur* de Apuleius), specia s-a îmbogăţit şi diversificat mereu, ca o creaţie liberă şi fidelă realităţii mereu schimbătoare.

În evul mediu a cunoscut un avînt deosebit, în cadrul literaturii curtene, *romanul cavaleresc*, avînd în centru eroi neînfricaţi, între care cavalerii Mesei rotunde (Lancelot, Parsifal, Erec, Tristan ş.a.). Tema romanului curtean îmbina aventura cu dragostea şi cruciadele. Protagoniştii erau animaţi de idealul cavaleresc sintetizat în formula „fără frică şi fără pată".

Romanele cavalereşti erau scrise în versuri şi alcătuiau, în funcţie de conţinut, diverse cicluri: romanul vulpoiului, romanul trandafirului, romanul Graalului. Din intenţia de a parodia astfel de romane s-a născut unul din cele mai mari romane ale tuturor timpurilor: *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes.

Fiecare epocă are un roman al său. Astfel putem vorbi de roman antic, medieval, renascentist, clasic, iluminist. romantic, realist, naturalist, modern, postmodern. În lunga sa carieră, romanul s-a schimbat în permanenţă, ignorînd constrîngerile şi reînnoindu-şi mereu substanţa. Cea mai radicală schimbare a produs-o Balzac, socotit, pe bună dreptate, creatorul romanului modern. El a lărgit cadrul epic prin diversificarea tematicii şi prin introducerea a numeroase procedee şi tehnici noi, a complicat structura narativă, urmărind fluxul ideilor şi intensitatea pasiunilor. Prin investigaţia caracterologică scriitorul francez are în vedere aspecte multiple: istoric, social, moral, psihologic, intelectual etc. Trăsătura cea mai importantă a romanului balzacian este vitalitatea, energia degajată de această lume pasională, aflată în continuă mişcare.

Prin realiştii ruşi (Gogol, Dostoievski, Tolstoi) se accentuează dimensiunea psihologică şi metafizică a romanului realist, evoluîndu-se către romanul complex al lui Thomas Mann, sau către romanul existenţialist al lui Kafka sau Camus. Prin Joyce şi Beckett romanul cîştigă noi valenţe, avansînd către postmodernism. Romanul *Ulise* al lui Joyce reprezintă o culme a genului, o operă în care se regăsesc toate genurile şi toate stilurile. De fapt tendinţa romanului de a îngloba alte specii, de a-şi subordona liricul şi dramaticul a existat dintotdeauna. Ea a fost evidentă la toţi marii romancieri ai lumii. După conţinut romanul poate fi: istoric, pastoral, didactic, umoristic, satiric, de moravuri, de aventuri, de dragoste, poliţist, filosofic, psihologic etc.

După criteriul formal sau al mijloacelor folosite vorbim despre roman de analiză, de ficţiune, epistolar, *Bildungsroman* (roman de formare).

În literatura română romanul a constituit o tentaţie pentru scriitorii din toate epocile. Primul roman românesc s-a bucurat de prestigiul unei mari personalităţi a culturii noastre. Este vorba de *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir, care, deşi greu accesibil, se prezintă ca o reuşită. Al doilea roman notabil este *Ciocoii vechi şi noi* al lui N. Filimon, după care urmează creaţiile lui Slavici, Rebreanu, Sadoveanu, Camil Petrescu ş.a.

Romane reprezentative:

Don Quijote de la Mancha – M. de Cervantes

Gargantua şi Pantagruel – Fr. Rabelais
Tom Jones – H. Fielding
Ivanhoe – W. Scott
Suferinţele tînărului Werther – J . W. Goethe
Roşu şi negru – Stendhal
Comedia umană (ciclu de romane) – Balzac
Doamna Bovary – Flaubert
David Copperfield – Ch. Dickens
Les Rougon Macquart (ciclu de romane) – É. Zola
Crimă şi pedeapsă, *Fraţii Karamazov* – F. M. Dostoievski
Anna Karenina, *Război şi pace* – L. N. Tolstoi
Muntele vrăjit, *Doctor Faustus* – Th. Mann
Castelul, *Procesul*, *America* – Fr. Kafka
Străinul, *Ciuma* – A. Camus
Ulise – James Joyce
Un veac de singurătate – G. García Márquez
Numele trandafirului – U. Eco

* * *

Istoria ieroglifică – D. Cantemir
Ciocoii vechi şi noi – N. Filimon
Ciclul Comăneştenilor – D. Zamfirescu
Mara – I. Slavici
Ion, *Răscoala*, *Pădurea spînzuraţilor* - L. Rebreanu
Fraţii Jderi, *Baltagul* – M. Sadoveanu
Ultima noapte de dragoste întîia noapte de război, *Patul lui Procust* – Camil Petrescu
Concert din muzică de Bach – H. Papadat-Bengescu
Morometii, *Cel mai iubit dintre pămînteni* – M. Preda

Eseul

Eseul (<fr. *essai* = „încercare") a fost consacrat ca specie literară de Montaigne în secolul al XVI-lea. Specie de graniţă între diferite domenii şi stiluri, eseul are un statut destul de ambiguu, şi de aceea este greu de definit. În accepţie largă, este un studiu în care se

tratează, într-o formă atrăgătoare un subiect filosofic, ştiinţific, literar, artistic etc., fără pretenţii exhaustive. Considerat un „gen semiliterar", la interferenţa lirismului cu reflexia (A. Marino) sau „gen al genurilor" (N. Balotă) eseul reprezintă o interpretare personală (subiectivă deci), a unei chestiuni de ordin general. Dacă prin temă el tinde să iasă din aria literaturii, prin stil rivalizează cu toate celelalte specii literare, fiind o operă de imaginaţie.

Autori de eseuri:

M. de Montaigne – *Eseuri*
Voltaire – *Eseu asupra moravurilor*
R. W. Emerson – *Eseuri*
E. Cioran – *Exerciţii de admiraţie*
Al. Odobescu – *Pseudokynegetikos*
G. Călinescu – *Ulysse*

Reportajul

Specie recentă, afirmată în spaţiul jurnalisticii, reportajul (<fr. *reportage*) este un articol (sau o serie de articole) scris pe baza informării la faţa locului. El porneşte de la un fapt real, autentic, verificabil prin datele exacte conţinute, pe care îl prezintă apelînd la mijloacele artei literare. Evoluînd de la relatarea nudă la forma expresivă a *reportajului literar*, reportajul încearcă să împace adevărul cu ficţiunea, realul cu imaginarul, fondul documentar cu forma literară. Această compoziţie, care oscilează între stilul publicistic şi cel beletristic, este fie respinsă ca un hibrid, ca o formă a literaturii de frontieră, fie acceptată ca o specie literară între altele.

La o extremă se află reportajul informativ, prezent pe toate canalele mediatice (ziare, radio, televiziune, Internet) şi socotit o formă de paraliteratură. La cealaltă extremă se află *reportajul literar*, care epicizează realitatea, o interpretează construind în prelungirea ei un univers simbolic. Ficţiunea se suprapune peste faptul real. Astfel se întîmplă în reportajele lui Geo Bogza, reunite în volume precum *Ţara de piatră, Cartea Oltului, Oameni şi cărbuni din Valea Jiului.*

3. Genul dramatic

Tragedia

Cea mai veche specie a genului dramatic îşi trage numele de la cuvîntul grec *tragos* („ţap”) iar apariţia ei este legată de serbările dionisiace din Grecia antică, unde se prezenta un rudiment de spectacol dramatic numit *tragodia* („cîntecul ţapului”). Plecînd de la dialogul dintre corifeu şi cor, s-a ajuns, prin contribuţiile succesive ale lui Eschil, Sofocle şi Euripide, la ceea ce numim astăzi *tragedie*, adică acea piesă scrisă în versuri, caracterizată prin conflict puternic şi deznodămînt grav, în care personajele excepţionale se află în luptă cu forţe potrivnice, care le copleşesc.

Tudor Vianu spunea că „eroul tragic cade jertfă tocmai din cauza excelenţei caracterului său”. Finalul tragediei, încheiată aproape invariabil cu înfrîngerea şi moartea eroului, este impresionant. El are darul de a-l ajuta pe spectator să se purifice de rău. În acest sens înţelegea Aristotel tragedia, care era în viziunea lui „imitaţia unei acţiuni alese şi întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părţile ei, imitaţie închipuită de oameni în acţiune, şi nu povestită, şi care stîrnind mila şi frica săvîrşeşte curăţirea acestor patimi (*katharsis*-ul)”.

Aristotel sugerează în definiţia sa toate caracteristicile importante ale tragediei. Între acestea el accentuează unitatea (de loc, de timp şi de acţiune), principiu respectat cu stricteţe de antici şi ignorat de moderni.

În afară de personajul tragic, tragedia antică mai conţine şi alte elemente indispensabile. Unul dintre ele este corul, care reprezintă vocea poetului sau glasul conştiinţei cetăţeneşti a publicului. Tema destinului este, de asemenea, nelipsită. Credinţa în destin era pentru greci o formă de înţelegere a limitelor umane. În tragedia renascentistă şi în cea clasică locul corului este luat de confidenţi, iar al destinului de pasiuni.

Esenţa tragediei este tragicul, categorie estetică definită de G. Liiceanu ca „fenomenologie a limitei şi a depăşirii” (vezi cap. *Categorii estetice*)

Tragedii reprezentative din literatura universală:

Orestia, *Prometeu înlănţuit*, *Cei şapte contra Tebei* – Eschil

Oedip rege, *Antigona*, *Electra* – Sofocle

Medeea, *Hecuba*, *Andromaca* – Euripide

Romeo şi Julieta, *Hamlet*, *Regele Lear* - W. Shakespeare

Cidul, *Horaţiu* – P. Corneille

Andromaca, *Fedra* – J. Racine

Comedia

Dacă tragedia înseamnă ridicarea omului deasupra condiţiei lui obişnuite prin aspiraţia şi voinţa către actele cele mai înalte, comedia înseamnă recăderea în spaţiul mundan, prăbuşirea aspiraţiei în pura materialitate. „De la a voi să fii, pînă la a crede că eşti deja, aceasta este distanţa de la tragic la comic. Acesta este pasul care desparte sublimul de ridicol. Transferul caracterului eroic de la voinţă la percepţie produce involuţia tragediei, prăbuşirea ei, comedia ei." (*Otrega y Gasset*). Comedia (<lat. *comoedia*) este aşadar caricatura tragediei, aspiraţia lipsită de voinţă, pretenţia nejustificată. Ea este acea specie dramatică în care sînt prezentate personaje, întîmplări, moravuri sociale într-o manieră comică, de multe ori satirică. Are un conflict facil, care se încheie cu un deznodămînt vesel.

Primele comedii apar în secolul al V-lea î.d.Hr. şi au ca autor pe Aristofan. Modelul grec inspiră şi pe romani, care încep cu *comedia paliata*, puternic influenţată de comedia greacă, şi ajung la *comedia togata*, avînd un fond roman.

În Renaştere apare în Italia *comedia dell'arte*, care se dezvoltă din textul popular italian.

De la Shakespeare ne-au rămas 15 comedii, care aduc un aer optimist, între atîtea piese grave, încheiate tragic.

O tipologie clasică mult diversificată propune Molière, om de teatru complet, care, prin comediile sale, a contribuit la triumful absolut al clasicismului francez.

Comedia este cultivată şi în teatrul modern, dar adesea în forme tragice (tragicomedia) şi lipsită de strălucirea din epoca clasică.

În literatura română primul autor de comedii este Alecsandri, urmat de Caragiale, cel mai mare dramaturg român şi autorul unor comedii nemuritoare. Nici unul din cei ce i-au urmat (V. Eftimiu, V. I. Popa, G. Ciprian, T. Muşatescu) nu s-a ridicat la nivelul artei sale.

Comedii reprezentative din literatura universală şi română:

Păsările, Norii, Broaştele – Aristofan
Soldatul fanfaron, Ulcica – Plant
Fata din Andros – Terenţiu
Mătrăguna – N. Machiavelli
Comedia erorilor, Cum vă place, Visul unei nopţi de vară – W. Shakespeare
Avarul, Tartuffe, Bolnavul închipuit – Molière
Bărbierul din Sevilla, Nunta lui Figaro – P. Beaumarchais
Hangiţa, Bădăranii, Slugă la doi stăpîni – C. Goldoni
Revizorul – N. V. Gogol
Pygmalion – G. B. Shaw

* * *

Chiriţa în Iaşi, Chiriţa în provinţie – V. Alecsandri
O noapte furtunoasă, O scrisoare pierdută, Conul Leonida faţă cu reacţiunea, D-ale carnavalului – I. L. Caragiale
Omul care a văzut moartea – V . Eftimiu
Take, Ianke şi Cadîr – V. I. Popa
Omul cu mîrţoaga – G. Ciprian
Titanic vals – T. Muşatescu
Mielul turbat, Opinia publică – A. Baranga
Proştii sub clar de lună – T. Mazilu

Drama

Deşi termenul dramă (<gr. *drama* = „acţiune") a fost folosit pentru prima dată de Diderot pentru o specie despre care se spune că s-a născut în secolul a XVIII-lea, întîlnim drame şi în epoca anterioară (la Shakespeare, Pedro Calderón de la Barca, Lope de Vega). Originile ei s-ar găsi în drama satirică din antichitate şi în misterele medievale. Ca şi tragedia, pe care tinde s-o înlocuiască,

drama se caracterizează prin conflict puternic şi deznodămînt tragic. Însă spre deosebire de tragedie, scrisă doar în registru grav, drama inserează şi episoade comice. Ea poate fi scrisă în versuri sau în proză şi este mai puţin rigidă decît tragedia. Fără a ţine prea mult seama de convenţii, drama încearcă să redea viaţa în toată complexitatea şi diversitatea ei, din aceasta rezultînd o mare varietate de forme: *monodrama* (dramă cu un singur actor), *drama burgheză* (în iluminism), *drama domestică* (în epoca elisabetană), *drama romantică* (amestec de tragic şi comic, sublim şi grotesc), *drama istorică* (axată de obicei în jurul unui erou excepţional), *drama socială* (insistă asupra relaţiilor sociale), *drama psihologică* (are un conflict interior), *drama de idei* (conflictul are loc în conştiinţă).

Drame reprezentative din literatura universală şi română:

Minna von Barnhelm, Nathan înţeleptul – G. E. Lessing
Götz von Berlichingen, Torquato Tasso – J. W. Goethe
Hoţii, Intrigă şi iubire, Don Carlos – Fr. Schiller*Cromwell, Hernani* – V . Hugo
Stîlpii societăţii, Nora – H. Ibsen*Puterea întunericului, Cadavrul viu* – L. N. Tolstoi
Şase personaje în căutarea unui autor, Henric IV – L. Pirandello

* * *

Răzvan şi Vidra – B. P. Haşdeu
Despot-Vodă – V. Alecsandri
Năpasta – I. L. Caragiale
Apus de soare, Viforul, Luceafărul – B. Delavrancea
Jocul ielelor, Suflete tari, Danton – C. Petrescu
Zamolxe, Meşterul *Manole, Tulburarea apelor* – L. Blaga
Moartea unui artist – H . Lovinescu

Farsa

Apărută în cadrul teatrului medieval, unde era un fel de satiră scurtă, jucată între două mistere, farsa (<lat. *farcire* = „a umple") este astăzi o specie a genului dramatic, de mici dimensiuni, înrudită cu comedia, în care se exploatează comicul de situaţie şi



comicul buf. Aflată în concurenţă cu comedia, farsa evoluează în teatrul modern către alte specii, combinînd comicul cu absurdul şi tragicul. O astfel de specie este *farsa tragică*, expresie a angoasei şi neliniştii omului contemporan, amestec de tragic şi comic, de sublim, ridicol şi grotesc.

Autori de farse tragice:

Eugen Ionescu – *Rinocerii*
Fr. Durrenmatt – *Fizicienii*
J. P. Sartre – *Muştele*
M. Frisch – *Biedermann şi incendiatorii*

Vodevilul

Vodevilul era un cîntec satiric şi bahic ce a circulat, începînd cu secolul al XV-lea, ca o specie independentă. Pe la sfîrşitul secolului al XVIII-lea a fost introdus în comedii dînd naştere aşa-numitelor *comedii cu vodeviluri*, jucate prin tîrguri şi iarmaroace. Aceste reprezentaţii hibride, în care comicul buf se asocia cu muzica şi mai tîrziu cu dansul, s-au numit apoi *vodeviluri*.

Specia a fost cultivată la noi de V. Alecsandri şi I. L. Caragiale.

Melodrama

Melodrama (fr. *melodrame*, gr. *melos* = „frază muzicală" şi *drama* = „acţiune") este o piesă de teatru în care conflictul dramatic îşi pierde graniţele prin rezolvări exagerate; drama autentică, devenită teatrală şi lacrimogenă, sfîrşeşte într-un sentimentalism mediocru.

A apărut în literatura europeană în sec. al XV-lea, ca o încercare de a reînvia tragedia antică, dar şi-a trăit epoca de glorie în sec. al XVIII-lea, prin piesele lui Metastasio. În sec. al XIX-lea este specia preferată a teatrului bulevardier.

IV. STRUCTURA OPEREI LITERARE

Noţiunea de *structură* (<lat. *structura* = „construcţie”) era folosită în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea cu sensul de „alcătuire, aranjare, ordine, formă, organizare”. Ulterior s-a aplicat diverselor ştiinţe, între care şi filosofiei (Kant şi Dilthey, ultimul dându-i o accepţie apropiată de cea actuală).

Înainte de Saussure, întemeietorul structuralismului lingvistic, ideea de structură se regăsea în două concepte: *Gestalt* (organism, întreg caracterizat prin coeziunea deplină a părţilor) şi *Pattern* (mecanism, schemă, reţea de puncte esenţiale). În lingvistică termenul de structură era sinonim cu cel de *sistem*, limba fiind definită de Saussure ca un „sistem ale cărui părţi, în totalitate, pot şi trebuie considerate în solidaritatea lor sincronică”. De aici are loc transferul către critica şi teoria literară. Literatura devine „structură verbală”, „substanţă verbală şi structurală care a primit formă”.

Wellek şi Warren observă: „structura este o noţiune care include atît conţinutul cît şi forma, în măsura în care acestea sînt organizate în scopuri estetice. Opera literară va fi considerată ca un sistem întreg de semne, sau ca o structură alcătuită din semne, care slujeşte unui scop estetic precis”. Iată deci că structura operei literare conţine toate elementele care conferă valoare estetică. Ea se referă la întregul proces de elaborare a textului, la solidaritatea fundamentală a ansamblului, la legile care ţin laolaltă acest tot funcţional, în care părţile nu se pot defini decît în raport cu întregul, modificarea unui element cauzînd modificarea întregului.

Pentru Sorin Alexandrescu structura unui text literar reprezintă „organizarea internă a textului, sistemul de trăsături distinctive ale termenilor care-l compun, complexul de relaţii dintre aceştia”.

J. C. Ransom identifică doi poli ai operei literare: *structura* (sistemul raporturilor logice construite lucid de autor, factorul unificator, focalizarea internă a operei) şi *textura* (partea inconştientă, necontrolată care nu se lasă ordonată de structură, elementele materialităţii şi literalităţii textului). Structura are o tendinţă centripetă, iar textura una centrifugă. Prima asigură textului coerenţa, cealaltă complexitatea. Din împletirea celor două

componente se naşte opera literară. Textura ar putea fi sinonimă cu ceea ce Wellek şi Warren numesc „material", adică „toate elementele indiferente din punct de vedere estetic". Astfel perechea structură / textură nu e sinonimă cu dihotomia conţinut / formă.

Structura presupune organizarea textului pe mai multe nivele: semantic, sonor, gramatical, stilistic şi compoziţional.

Structura unei opere literare are în vedere următoarele elemente: temă, motiv, subiect (momentele subiectului), moduri de expunere, tehnici şi procedee compoziţionale, personaj, categorii estetice, figuri de stil, prozodie, sintaxă poetică, vocabular.

Tema

Concept fundamental în teoria şi critica literară, tema (<gr. *thema* = „subiect") reprezintă aspectul general de viaţă reflectat în opera literară. Ea este legată de conţinut, de nivelul semantic al textului, B. Tomaşevski numind-o „unitatea de sens a diverselor elemente dintr-o operă". Pentru T. Todorov temele constituie „universuri semantice, nu prea multe la număr, care se întîlnesc în toată literatura". Marile teme ale literaturii sînt aceleaşi din antichitate şi pînă astăzi şi exprimă mari adevăruri, cum ar fi: naşterea şi stingerea universului, viaţa, moartea, iubirea, ura, gelozia, avariţia, societatea, familia, copilăria, timpul, istoria, natura, geniul, cunoaşterea, destinul, mîntuirea, eroismul, războiul ş.a. Acestea se întîlnesc în toate epocile şi în toate genurile, diferenţa constituind-o doar modul în care sînt tratate. De exemplu, tema morţii apare în *Epopeea lui Ghilgameş*, în balada populară *Mioriţa*, în poemul *Rugăciunea unui dac* de M. Eminescu, în nuvela *Moartea lui Ivan Ilici* de L. N. Tolstoi, în romanul *Muntele vrăjit* de Th. Mann, iar tema iubirii se poate identifica în *Cîntarea cîntărilor*, în poemul *Tristan şi Isolda*, în tragedia *Romeo şi Julieta* de W. Shakespeare, în romanul *Mănăstirea din Parma* de Stendhal, în volumul *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare...* de V. Voiculescu ş.a.

Motivul

Termenul este preluat din domeniul muzicii unde era utilizat în înţelesul de „cel mai mic element de structură care are sens" şi al artelor plastice, unde era sinonim cu subiectul sau o parte a subiectului. Teoria literară îl consideră o unitate structurală minimală, constînd într-o situaţie cu caracter de generalitate, avînd o semnificaţie şi putînd fi exprimat într-o formă simbolică. Motivul este numit în operă printr-un cuvînt, o sintagmă sau o expresie şi rezultă din fuziunea perfectă dintre conţinut şi formă (de exemplu, motivul florii, al copacului, al cifrei trei, al mărului de aur, al lirei, al ceasornicului, al îngerului, al demonului, etc). Fiecare temă este susţinută de mai multe motive. Astfel, la tema naturii din poezia eminesciană concură motivul codrului, al teiului, al bradului, al arinului, al salcîmului, al plopului, al mării, al izvorului, al lacului, al lunii, al stelelor, al luceafărului, al florilor, al păsărilor ş.a.m.d.

Unele motive au denumiri latineşti: *carpe diem* („trăieşte clipa"), *fortuna labilis* („soarta schimbătoare"), *fugit irreparabile tempus* („timpul fuge de nerecuperat"), *natura plangens* („natura plînge"), *vanitas vanitatum et omnia vanitas* („deşertăciune a deşertăciunilor şi toate sînt deşertăciune"), *locus amoenus* („locul ideal al iubirii"), *deus absconditus* („Dumnezeu ascuns"), *deus otiosus* („Dumnezeu plictisit").

Laitmotivul (<germ. *Leitmotiv* = „motiv conducător") este motivul fundamental al unei opere, care se repetă în opera literară, căpătînd o poziţie centrală. De exemplu, în *Scrisoarea I* de M. Eminescu luna este un laitmotiv.

Motivul format prin asocierea mai multor motive se numeşte *topos* („loc comun"), pl. *topoi*.

Subiectul

Fără a se confunda cu tema, subiectul (<lat. *subjectus* = „ceea ce este spus, subordonat") este un ansamblu de motive, succesiunea întîmplărilor din opera literară, lanţul evenimentelor care reflectă apariţia, dezvoltarea şi încheierea conflictului. Nu putem

vorbi despre subiect decît în cazul operelor aparţinînd genului epic şi dramatic, unde operează, ca mod de expunere, naraţiunea.

B. Tomaşevski distinge între *subiect* (totalitatea motivelor în aceeaşi succesiune şi legătură în care sînt date în lucrare) şi *fabulă* (totalitatea aceloraşi motive în legătura lor logică temporal-cauzală). Subiectul reprezintă desfăşurarea evenimentelor ca o construcţie semnificativă, mod în care cititorul a luat cunoştinţă de cele petrecute, iar fabula urmăreşte înlănţuirea cauzală a faptelor, ceea ce s-a petrecut efectiv.

În cadrul subiectului se disting mai multe momente:

Expoziţia fixează cadrul (locul şi timpul) în care se petrece acţiunea, prezintă personajele principale şi rememorează unele fapte petrecute, relevante pentru subiectul operei.

Intriga marchează apariţia conflictului (nucleul epic în jurul căruia se va desfăşura acţiunea), coalizarea şi polarizarea forţelor, creşterea tensiunii epice sau dramatice.

Desfăşurarea acţiunii prezintă evoluţia şi amplificarea conflictului schiţat în intrigă, complicarea acţiunii şi apariţia unor conflicte secundare.

Punctul culminant este momentul dinaintea deznodămîntului, în care conflictul atinge intensitatea maximă.

Deznodămîntul este partea finală a subiectului, care coincide cu rezolvarea conflictului

Să exemplificăm: în nuvela *Alexandru Lăpuşneanul* de C. Negruzzi, sosirea lui Lăpuşneanu în Moldova pentru a doua domnie şi întîlnirea lui cu boierii reprezintă *expoziţia*; adversitatea dintre domn şi boieri înseamnă naşterea conflictului, deci *intriga*, acţiunile întreprinse de domnitor împotriva boierilor constituie *desfăşurarea acţiunii*, uciderea celor 47 de boieri şi a lui Moţoc este *punctul culminant*, iar moartea lui Lăpuşneanu – *deznodămîntul*.

Mesajul

În terminologia literară mesajul (<lat. *missus* = „trimis") nu este altceva decît semnificaţia textului, informaţia codificată pe care autorul doreşte să o transmită cititorului. Ca şi în lingvistică, unde între emiţător şi receptor se află mesajul codificat, în literatură

autorul apelează la un cod pentru a da mesajului o formă expresivă. Stilul devine aşadar codul în care se livrează mesajul unei opere literare. Descifrarea tuturor mărcilor stilistice şi stabilirea convergenţei lor către semnificaţia globală a textului vor conduce la interpretarea corectă a mesajului. În *Luceafărul* de M. Eminescu, tema este condiţia geniului, iar mesajul constă în ideea că, deşi nemuritor, geniul este nefericit. Mesajul include, pe lîngă temă, şi interpretarea ei de către autor, nota subiectivă în care este tratată.

Moduri de expunere

Sînt acele modalităţi de organizare şi expunere compoziţională prin care materialul literar devine text. Acestea sînt: descrierea, naraţiunea, dialogul şi monologul.

1. Descrierea prezintă trăsăturile caracteristice ale unui aspect al realităţii, fie acesta obiect, fenomen, personaj, peisaj etc. O întîlnim în poezie, în proză şi, mai rar, în teatru.

Descrierea poate fi ştiinţifică sau literară, poetică sau retorică, în versuri sau în proză ş.a.m.d.

Fiecare curent literar recurge la un anumit tip de descriere. Astfel vorbim la Alecsandri despre descriere clasică (în *Pasteluri*), la Eminescu despre descriere romantică, la Delavrancea despre descriere naturalistă, la Rebreanu despre descriere realistă.

Există de asemenea descrieri fantastice (în *Făt-Frumos din lacrimă* şi în *Sărmanul Dionis* de M. Eminescu), umoristice (în *Amintiri din copilărie* şi în *Poveşti* de I. Creangă), satirice (în *Momente şi schiţe* de I. L. Caragiale) ş.a.m.d. în funcţie de categoria estetică dominantă.

Descrierea în versuri a unui peisaj se numeşte *pastel*, iar descrierea unui personaj poartă numele de *portret* sau *autoportret* (dacă textul este scris la persoana întîi).

În realism descrierea este utilizată pentru caracterizarea personajului iar în proza modernă serveşte analizei psihologice.

Maestru neîntrecut este în literatura română Mihail Sadoveanu, care cultivă o descriere în proză, romantică sau realistă şi de cele mai multe ori poetică.

În descriere sînt frecvente substantivele şi adjectivele, in consecinţă vor fi folosite figuri de stil şi procedee care operează cu

aceste părţi de vorbire: epitetul, comparaţia, metafora, enumeraţia, repetiţia etc.

2. Naraţiunea povesteşte faptele în succesiunea propusă de narator. O întîlnim constant în operele epice şi sporadic în cele dramatice. Speciile care utilizează ca modalitate specifică naraţiunea sînt: schiţa, povestirea, nuvela, romanul, basmul, fabula, poemul etc.

Naraţiunea presupune un narator, care nu este întotdeauna autorul, personaje, întîmplări şi o anumită încadrare temporală. În anumite situaţii prezenţa auditoriului este indispensabilă (de exemplu, în basm, în povestire) şi atunci devine evidentă tendinţa naratorului de a-i trezi interesul, de a-l ţine mereu cu sufletul la gură. Toate aceste elemente configurează spaţiul artei narative. Aceasta apare ca un joc, ca o relaţie între autor şi narator, între povestitor şi auditoriu, între narator şi faptele povestite, între subiectiv şi obiectiv, între timpul narat şi timpul narării.

Autorii adoptă diverse tehnici şi procedee prin care discursul narativ se organizează. De exemplu, Rebreanu foloseşte *compoziţia simetrică* (*sferică*, *circulară*), majoritatea romanelor sale încheindu-se cu aceeaşi scenă cu care au început. În *Hanu Ancuţei* Sadoveanu foloseşte *compoziţia în ramă*, care îi dă posibilitatea să transforme protagoniştii în povestitori şi să alterneze timpul narat cu timpul narării. Camil Petrescu recurge a o *compoziţie în cascadă*, unde protagonistul unui plan narativ devine narator în planul narativ următor. Astfel, doamna T., apărută iniţial în planul autorului, povesteşte, în scrisorile trimise acestuia, despre Fred Vasilescu, al cărui jurnal i-l dă autorului; Fred Vasilescu generează, ca narator în jurnal, un nou plan narativ, în care apare, ca personaj (absent) G. D. Ladima, acesta din urmă devenind de asemenea narator în planul scrisorilor trimise cîndva Emiliei Răchitaru, pe care aceasta le oferă spre lectură lui Fred Vasilescu.

Tot Camil Petrescu exploatează jocul subiectiv-obiectiv în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* unde realitatea interioară, subiectivă, a iubirii întîlneşte realitatea exterioară, obiectivă a războiului.

În *Amintiri din copilărie* Creangă foloseşte naraţiunea la persoana întîi întreţinînd o relaţie permanentă cu auditoriul, pe care-l provoacă mereu şi îl face complicele faptelor relatate.

La Mircea Eliade protagonistul nuvelei *Pe strada Mîntuleasa* spune mereu poveşti pentru a slăbi vigilenţa anchetatorilor, naraţiunea apărînd aici ca un mit, ca o forţă salvatoare. Atît Eliade cît şi Voiculescu ilustrează la noi naraţiunea fantastică.

În naraţiune sînt frecvente verbele, care dinamizează şi dezvoltă acţiunea.

3. Dialogul este schimbul de replici dintre două sau mai multe personaje. Este specific teatrului, dar se întîlneşte şi în creaţia epică şi cîteodată chiar în cea lirică. Dialogul are două funcţii importante: dezvoltă acţiunea şi caracterizează personajele. Se marchează în general prin linia de dialog şi uneori prin ghilimele. În teatru replicile sînt însoţite de indicaţii scenice:

PRISTANDA (*schimbînd deodată tonul, umilit şi naiv*): Famelie mare…renumeraţie după buget mică…
TIPĂTESCU (*uitîndu-se la ceas*): Ia să lăsăm steagurile, Ghiţă…
(I.L. Caragiale)

Ca modalitate lirică dialogul apare rar, în poezia populară sau în poezii culte scrise în manieră populară.

Exemple:

- Busuioace, busuioace,
N-ai mai creşte nici te-ai coace!
- Dar de ce să nu mă coc
Că mă port fetele-n gioc
- Trandafire, n-ai mai fi
Nici în cale-ai înflori!…
- Dar de ce să nu mai fiu
Că mă poartă lelea viu…
(*Cîntec popular*)

- Ce te legeni, codrule,
Fără ploaie, fără vînt,
Cu crengile la pămînt!
- De ce nu m-aş legăna
Dacă trece vremea mea.
(M. Eminescu, *Ce te legeni*)



Dialogul denumeşte şi o operă filosofică, retorică sau didactică în care ideile sînt expuse sub forma unui schimb de replici.

4. Monologul este, conform etimologiei (<gr. *monologos* = „vorbire de unul singur”) un discurs al persoanei întîi. Eroul vorbeşte cu sine dezvăluindu-şi sentimentele, gîndurile, intenţiile. Se foloseşte în teatru, unde contribuie la caracterizarea personajelor şi la dezvoltarea acţiunii.

Între autorii care au cultivat monologul se numără Shakespeare, Corneille, Racine, Byron, Shelley, Hugo etc. Cele mai cunoscute sînt monologurile lui Hamlet şi al lui Faust.

Monologul este de asemenea prezent în nuvelă sau roman.

În proza modernă apare, ca modalitate de analiză psihologică, *monologul interior*. Personajul îşi analizează, prin introspecţie, propriile trăiri şi sentimente, dezvăluind cititorului latura cea mai intimă a personalităţii sale.

Ca şi stilul indirect liber, cu care este adesea confundat, monologul interior aduce la cunoştinţa cititorului gîndurile cele mai ascunse ale eroului, exact aşa cum se configurează ele în conştiinţa acestuia, fără comentarii sau fără vreo altă intervenţie din afară.

Stilul indirect liber, ca modalitate de reproducere a vorbirii, presupune trecerea de la planul autorului la cel al conştiinţei personajului, deci o schimbare a perspectivei narative, pe cînd monologul interior organizează discursul din perspectiva unică a conştiinţei introspectate.

Stilul indirect liber foloseşte persoana întîi doar atunci cînd personajul a cărui vorbire se reproduce este însuşi personajul narator („M-a privit cu neîncredere: eram eu în stare să înţeleg?”), în timp ce monologul interior utilizează în mod obişnuit persoana întîi.

Maeştri ai monologului interior sînt, în literatura universală, Marcel Proust şi James Joyce.

Dintre autorii români familiarizaţi cu monologul interior menţionăm pe Camil Petrescu şi pe Hortensia Papadat-Bengescu.

Iată un exemplu de monolog interior la Camil Petrescu:

„Crezusem, cu un secret orgoliu, că toate bucuriile şi durerile nevestei mele nu pot veni decît prin mine şi din cauza asta simţeam acum că durerea cea mai nesuportabilă în dragoste nu e atît să fii lipsit de o voluptate, cît să constaţi că plăcerea pe care o dădeai şi credeai că singur poţi s-o trezeşti (care, tocmai prin acest ocol

întoarsă, era adevărata voluptate) nu mai e, ca o clapă care nu mai sună. Căci acum totul se petrece alături de mine, cu excluderea mea."

Joyce îşi încheie romanul *Ulise* cu un lung monolog interior din care selectăm secvenţa finală:

„...da şi cum m-a sărutat el sub zidul maur şi m-am gîndit bine la fel de bine el ca altul şi atunci i-am cerut din ochi să mă întrebe iar da şi atunci el m-a întrebat dacă vreau da să spun da floarea mea de munte (...) şi-i bătea inima nebuneşte şi da i-am spus da vreau. Da."



V. CATEGORII ESTETICE

Categoriile sînt noţiuni fundamentale şi cu caracter de maximă generalitate, care exprimă atît trăsăturile esenţiale ale lucrurilor şi fenomenelor, cît şi relaţiile dintre ele.

Există categorii filosofice (esenţa, spaţiul, timpul, libertatea, necesitatea, cantitatea, calitatea), logice (noţiunea, propoziţia, raţionamentul), fizice (forţa, masa, energia), gramaticale (genul, numărul, cazul, modul, timpul) ş.a.m.d. Între acestea se situează şi categoriile estetice (noţiuni generale care exprimă trăsături fundamentale ale operelor de artă, tipuri de impresii, de reacţii afective pe care le determină opera de artă): frumosul, sublimul, graţiosul, tragicul, comicul, satiricul, sarcasticul, macabrul, grotescul, urîtul, fantasticul.

Th. Lipps consideră categoriile estetice „modificări ale frumosului".

Frumosul

În sens general, frumosul este arta însăşi. Frumosul artistic se opune frumosului natural şi este mai aproape de desăvîrşire decît acesta. Ca expresie a armoniei, a splendorii şi a năzuinţei către perfecţiune, frumosul era considerat de origine divină în antichitate şi în evul mediu. Pentru Platon frumosul (*kalos*) însemna „propria noastră recreare de sine în imaginea divinităţii", iar pentru Plotin era „setea de Unul, de cel care nu e zămislit". Anticii înţelegeau frumosul ca formînd o unitate cu binele (*kalosk'agathos*) sau utilul (*utile dulci*).

Kant descoperă că estetica este un nou sector al cunoaşterii, care are principii *a priori*, şi plasează *Kritik der Urteilskraft* ca punte de legătură între *Kritik der reinen Vernunft* şi *Kritik der praktischen Vernunft*. Ca simbol al binelui moral care înnobilează sufletul înălţîndu-l mult peste marginile plăcerii produse de impresiile simţurilor, frumosul este în concepţia lui Kant o finalitate fără scop (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*), întrucît el nu place din interes, deci nu se bazează pe o judecată empirică (binele moral este legat de un interes, dar aceasta nu precede judecata de gust, ci se naşte din ea).

În sens restrîns, frumosul este o categorie estetică între celelalte, caracterizată prin armonia dintre formă şi conţinut, adecvarea mijloacelor la tema tratată, proporţie şi echilibru compoziţional, precizie, claritate, eleganţă şi rafinament stilistic. Frumosul reprezintă aspiraţia către perfecţiune, încarnarea modelului transcendent. Provoacă un sentiment de înaltă satisfacţie şi este prezent în majoritatea operelor literare.

Sublimul

Are etimologie latină (*sublimis* = „ridicat, înălţat") şi a fost teoretizat pentru prima dată în *Tratatul despre sublim*, atribuit lui Longinus (sec. III d. Hr.).

Kant pune sublimul în legătură cu frumosul, ambele categorii avînd valabilitate universală. Dacă frumosul priveşte forma limitată, sublimul priveşte nelimitele, infinitul. Frumosul e static, sublimul e dinamic. Dacă frumosul linişteşte, sublimul înspăimîntă şi înalţă în acelaşi timp. Sentimentul sublimului este un sentiment de mare intensitate. Kant identifică doi timpi în acţiunea sublimului asupra sufletului: mai întîi el uluieşte, copleşeşte şi învinge imaginaţia, apoi îi descoperă omului demnitatea şi vocaţia suprasensibilului. Aşadar, de la şocul impresiei de măreţie a naturii se ajunge la demnitatea morală a omului. Mulţimea stelelor de pe cer, nisipul mării, o furtună pe ocean, piramidele egiptene, catedrala „Sf. Petru" din Roma creează sentimentul sublimului, întrucît depăşesc prin intensitate, în procesul percepţiei, capacitatea omului de a fi uimit.

Hegel numeşte sublimul „stare limită a faptului simbolic". El crede că simbolul poate căpăta o dimensiune sublimă atunci cînd artistul reuşeşte să plăsmuiască forma perfectă, care să absoarbă integral semnificaţia în materia ei. Pentru Hegel numai Dumnezeu este sublim iar poezia ebraică este singura expresie a sublimului.

Raportul dintre frumos şi sublim ni-l poate oferi *Cartea lui Iov*. În prima parte, eroul, credincios, bun, drept, harnic şi virtuos în bogăţia lui, reprezintă *frumosul*. În partea a doua, sărac şi bolnav, luptînd cu nenorocirile, dar fără a-şi pierde virtuţile şi răbdarea, este *sublim*.

Sublimul este considerat ipostaza superioară a frumosului, cea mai înaltă manifestare a artei, elevaţia supremă a spiritului. El este înălţător, uluitor, grandios, patetic, înfiorător. Degajă o mare forţă şi trădează un nivel maxim al tensiunii psihice. Îl întîlnim în toate marile opere ale literaturii universale: în *Iliada* de Homer, în *Divina Comedie* a lui Dante, în *Hamlet* de W. Shakespeare, în *Faust* de Goethe, în *Fraţii Karamazov* de F. M. Dostoievski, în *Luceafărul* de M. Eminescu.

Graţiosul

În limba latină *gratiosus* derivă de la *gratia*, care se referă la cele trei graţii, trei fecioare numite în mitologia romană Charis („Cea atrăgătoare"), Mia („Cea fără pereche") şi Pasithea („Cea deplină"). Adjectivul *gratiosus* înseamnă aşadar „plin de graţie, plin de farmec, gingaş, fin, drăgălaş, elegant". Toate aceste însuşiri care se referă în primul rînd la frumuseţea feminină, se regăsesc în categoria estetică a graţiosului. Atunci cînd opera de artă se caracterizează prin armonie şi unitate, cînd mişcarea este uşoară, armonioasă şi suplă, cînd personajul (de regulă feminin) are o apariţie angelică, plină de delicateţe, suavitate, candoare şi eleganţă, fineţe, cînd atmosfera abundă de farmec şi gingăşie, iar decorul este mirific, paradisiac avem de a face cu graţiosul. Ca variantă serafică a frumosului, graţiosul este static şi determină o tensiune psihică redusă. Produce admiraţie şi înălţare.

Întrupează graţiosul personaje feminine ca Mathilde din *Anii de călătorie ai lui Wilhelm Meister* de Goethe, Nataşa din *Război şi pace* de Tolstoi, Beatrice din *Divina Comedie* de Dante, Laura din *Canţonierul* lui Petrarca etc. În literatura română întîlnim graţiosul în opere precum: *Concert în luncă* de V. Alecsandri, *Somnoroase păsărele*, *Atît de fragedă* şi *Călin (File din poveste)* de M. Eminescu, *Nunta Zamfirei* de G. Coşbuc, *Noapte de mai* de Al. Macedonski.

Tragicul

Tragicul (<gr. *tragikos* <gr. *tragos* = „ţap”) apare mai întîi ca o categorie a dramaturgiei de unde se extinde apoi la toate genurile literaturii şi la celelalte arte. Ca şi în cazul altor categorii estetice, tragicul există mai întîi în viaţă, abia după aceea fiind reflectat în opera de artă. Spre deosebire, de exemplu, de sublim, care se manifestă în natură, tragicul nu poate fi conceput în afara omului, întrucît reprezintă revolta individualităţii împotriva unei ordini ostile. G. Liiceanu observă că „tragicul trebuie căutat în întîlnirea unei fiinţe finite cu propria sa finitudine percepută ca limită”. Eroul tragic este un caracter puternic, temerar şi încrezător în valorile pe care le apără. El intră în conflict cu forţe potrivnice şi „cade jertfă tocmai din cauza excelenţei caracterului său” (T. Vianu). Limitele pe care eroul tragic tinde neîncetat să le depăşească pot ţine de ordinea universală sau socială a lumii, ori pot fi limite lăuntrice. Fie că se naşte în conştiinţă sau în afara ei, conflictul tragic produce o tensiune interioară extraordinară. Ca şi sublimul, tragicul înspăimîntă şi înalţă, provoacă teamă şi admiraţie. Chiar dacă protagonistul este învins (de cele mai multe ori moare), idealul pentru care el a luptat continuă să existe, potenţat şi de noua jertfă. Aristotel, primul teoretician al tragicului, socotea că spectacolul tragic are darul de a trezi în spectatori mila şi frica, ajutîndu-i să se purifice de propriile pasiuni josnice prin contemplaţie estetică (efectul de *katharsis*).

Tragicul este specific tragediilor lui Eschil, Sofocle, Euripide, W. Shakespeare, P. Corneille, J. Racine, operelor lui J. W. Goethe, P. B. Shelley, G. G. Byron, F. M. Dostoievski, F. Kafka ş.a.

Comicul

Categorie opusă tragicului, comicul (<lat. *comicus*) este specific comediei, fără a se confunda cu aceasta. Comicul presupune o atitudine critică, manifestată prin diverse reacţii morale, de la compasiune la dispreţ, dublate de o anumită participare afectivă (zîmbet, rîs etc.).



Dacă Aristotel privea comicul cu dispreţ, atribuindu-l „oamenilor cu morală inferioară", Boileau îl punea în balanţă cu tragicul, cele două categorii aflîndu-se, după el, într-un raport dialectic. Definind rîsul ca „du mécanique plaqué sur le vivant" („ceea ce e mecanic suprapus pe ceea ce e viu"), Bergson a vizat o caracteristică esenţială a comicului. La aceasta se adaugă contrastul dintre aparenţă şi esenţă, dintre intenţie şi realizare, dintre scop şi mijloace etc. Aspectele vizate trebuie corectate, rîsul fiind utilizat ca o terapie împotriva răului (*ridendo castigat mores*). Şi comicul şi umorul stîrnesc rîsul, dar se deosebesc între ele prin intenţie şi finalitate. Comicul presupune o atitudine răutăcioasă şi chiar crudă, autorul detaşîndu-se superior şi cinic de obiectul ridiculizat. Umorul este înţelegător şi complice, rîsul exprimînd în acest caz mai ales buna dispoziţie şi pofta de viaţă.

Umorul recurge la autoironie şi autopersiflare - autorul rîde laolaltă cu eroii săi şi cu cititorii (spectatorii), împărtăşind veselia generală. De aceea vorbim la Caragiale despre comic, iar la Creangă despre umor.

Dacă tragicul este unilateral în gravitatea lui, comicul cunoaşte o mare varietate de nuanţe: *comicul bonom* (de înţelegere, de compasiune), *comicul spiritual* (glume, calambururi), *comicul buf* (pantomimă, automatism), *comicul burlesc* (eroicul caricaturizat), *eroi-comicul* (tratarea la modul eroic a personajelor derizorii), *tragicomicul* (fond tragic sub apariţie comică), *comicul ironic* (exprimă opusul celor gîndite), *comicul umoristic* (înţelegător, plin de compasiune), *comicul zeflemitor* (evoluează către batjocură), *comicul satiric* (neagă detaşat şi net) ş.a.m.d.

O variantă intermediară, specific românească, ar fi *băşcălia*. Născută în colbul mahalalelor ca o categorie a folclorului (sub)urban, băşcălia este un melanj balcanic de bună dispoziţie şi batjocură care, deşi critică, este lipsită de spirit critic, şi, deşi are umor, este lipsită de înţelegere şi discernămînt. Printr-o atitudine labilă (aci zeflemitoare, aci împăciuitoare) băşcălia amestecă în magma ei binele şi răul, adevărul şi minciuna, spiritul critic cu frivolitatea etc.

Ea cultivă cu obstinaţie derizoriul (unic exemplu de consecvenţă) anulînd deopotrivă meritul şi vina şi conducînd la o păguboasă relativizare a valorilor. Ca expresie a spiritului fanariot, băşcălia s-a aflat mereu în concurenţă cu spiritul germanic, pe care l-a învins cvasipermanent, cu excepţia celor două epoci în care cultura

română înseamnă ceva: epoca „Junimii” şi perioada interbelică. Marele paradox al băşcăliei este acela că, deşi lipsită de gravitate, ea este tragică. Nu pentru cei ce o cultivă, nici pentru cei ce o consumă, ci pentru cei care, ca şi Emil Cioran, „iubesc istoria României cu o ură grea”. Băşcălia a depăşit de mult graniţele mahalalei. Ea s-a instalat în cancelarii, în birourile guvernamentale, în fotoliile parlamentare, în redacţiile diverselor publicaţii. A devenit mod de viaţă: acaparator, agresiv, cinic şi stil al limbajului: imund, vulgar, sfidător. Exersată pe o claviatură largă, de la registrul grob şi dezgustător al limbajului „de cartier”, la deriziunea rafinată a „Academiei Caţavencu”, stilul băşcăliei este o boală a limbii române, o calamitate care ameninţă însăşi fiinţa naţională.

Comicul poate fi întîlnit în comediile lui Aristofan, Plaut, Shakespeare, Molière, Goldoni, Alecsandri, Caragiale, în *Gargantua şi Pantagruel* de Fr. Rabelais etc.

Satiricul

Numele acestei categorii estetice vine din latină, de la *satiricus*, provenit la rîndul lui din gr. *satyros,* numele unei divinităţi reprezentate ca un bărbat viril şi păros, cu coarne şi copite de ţap, care făcea parte din alaiul lui Dionysos (Bachus la romani). Certăreţi, beţivi şi desfrînaţi, satirii au fost la început personajele satirei.

Satiricul este esenţa satirei şi se caracterizează prin ridiculizarea nemiloasă a aspectelor negative, prin ironia muşcătoare la adresa moravurilor şi a viciilor considerate nedemne. Satiricul se manifestă în virtutea unui model moral, a unor valori superioare. El se manifestă printr-o critică incisivă şi batjocoritoare, avînd ca scop asanarea răului social şi individual şi primenirea morală a oamenilor.

Satiricul este de fapt o variantă extremă a comicului, presupunînd o maximă detaşare de obiect şi nelăsînd celui vizat decît o singură şansă: îndreptarea. Indignarea, revolta şi dispreţul suveran sînt sentimentele care îl încearcă pe autor în momentul dezlănţuirii satirice, sentimente pe care le împărtăşeşte şi cititorul.

Sînt reprezentative pentru caracterul lor satiric *Călătoriile lui Gulliver* de J. Swift în literatura universală şi *Scrisorile* lui M. Eminescu în literatura română.

Sarcasticul

Derivă de la *sarcasm* (gr. *sarkasmos* = „ironie aspră, muşcătoare") şi se situează între ironic şi satiric. Ca şi satiricul, sarcasticul critică sever defectele şi viciile, condamnînd fără menajamente aspectele negative. Se caracterizează prin ton jignitor, batjocoritor, stil muşcător şi limbaj neelegant, violent.

Sentimentul care alimentează sarcasticul este dispreţul, iar strategia folosită este accentuarea trăsăturilor negative pentru a forţa eradicarea răului.

Grav în esenţă, sarcasticul trezeşte adesea rîsul amar, dispreţuitor. Prin ironie el umileşte răul, îl desfiinţează. Un exemplu de măiestrie sarcastică întîlnim în partea a doua a *Scrisorii III* de M. Eminescu, unde vehemenţa tonului şi duritatea limbajului susţin deopotrivă sarcasticul şi satiricul.

Sarcasticul este dominant în satiră şi pamflet.

Macabrul

Macabrul (<fr. *macabre*) este o categorie care evocă moartea. Este sinonim cu „funebru, lugubru" şi se află în relaţie cu tema morţii, dar survine numai atunci cînd moartea apare ca o realitate, ca o prezenţă care inspiră frică şi groază. În arta medievală exista o temă alegorică, dansul macabru, care înfăţişa moartea ca o horă antrenînd oamenii din toate clasele sociale. Acest dans apare frecvent în scenele zugrăvite pe pereţii încăperilor mortuare.

Macabrul exploatează o zonă semantică specifică (cimitirul, sicriul, crucea, cavoul, mormîntul, cadavrul, scheletul, craniul sînt elemente esenţiale) rămînînd la un nivel exterior, fizic al morţii. Uneori atmosfera macabră poate provoca trecerea de la sentimentul de teamă la reflecţia asupra morţii.

Generînd sentimente de nesiguranţă, ameninţare şi frică, macabrul determină un nivel ridicat al tensiunii psihice. Elemente macabre se întîlnesc în *Infernul* lui Dante, în *Romeo şi Julieta* de Shakespeare, în *Corbul* de A. E. Poe, în *Un hoit* de Ch. Baudelaire, în *Plumb* de G. Bacovia etc.

Grotescul

Macabrul şi grotescul sînt variante ale urîtului, toate aceste categorii reprezentînd o negare a răului. Opus sublimului, grotescul (<fr. *grotte* = „grotă, peşteră") constă în exagerarea monstruoasă a unor trăsături negative. Adjectivul *grotesque* a fost aplicat iniţial unor motive ornamentale conţinînd figuri bizare, descoperite în secolele al XV-lea şi al XVI-lea în ruinele romane, denumite *grote*. Grotescul caracterizează răul fizic şi moral evidenţiindu-l prin aspecte ciudate, neverosimile, care contrastează cu normalitatea. Se situează la limita dintre tragic şi comic şi inspiră un sentiment de oroare. Baudelaire credea că grotescul nu are nimic comun cu hazliul, fiind „ciocnirea idealităţii cu diabolicul".

Grotescul este ilustrat cel mai bine în *Gargantua şi Pantagruel* de Fr. Rabelais, şi în *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă.

Urîtul

Urîtul este o negare a vieţii, o lezare a ceea ce este frumos şi pozitiv. Este slăbiciune, degenerare, lipsă. El reprezintă răul şi există în realitate alături de frumos, aşa cum binele şi răul coexistă în economia lumii. Se pune firesc întrebarea: cum e cu putinţă urîtul estetic, cum poate arta, al cărei scop e doar frumosul, să exprime urîtul?

Th. Lipps afirmă că prezenţa urîtului duce la o intensificare a frumosului, căruia îi este adesea cadru sau fundal. Urîtul nu poate influenţa esenţa frumosului, ci felul în care acesta este perceput. Urîtul estetic este o plăsmuire destinată receptării. El se naşte din interpretarea urîtului natural, pe care îl purifică relevîndu-i trăsăturile esenţiale. Acest proces de transformare a urîtului natural în urît artistic poate fi mai uşor înţeles dacă recurgem la exemplele lui Th. Lipps. El spune că lucrurile urîte ascund o istorie impresionantă: ruinele povestesc lupta clădirii cu forţele naturii, zdrenţele vorbesc despre soarta omului şi despre tot ce are el mai omenesc, ridurile şi zbîrciturile unei feţe povestesc despre munca şi ostenelile omului, despre speranţele şi grijile lui. Pe de altă parte, soarele, care reprezintă viaţa, binele, frumosul, este mai impresionant atunci cînd

luptă să străbată norii sau cînd apune în gloria-i de aur, incendiind orizontul. Ca şi comicul, urîtul constituie o negare a ceea ce este în numele a ceea ce ar trebui să fie. El exprimă diformitatea, dezechilibrul, dizarmonia; este respingător şi hidos, determinînd sentimente de neplăcere şi repulsie.

Baudelaire, care credea că frumosul trebuie să fie „pur şi bizar" şi că urîtul, ca echivalent al misterului, este locul de evadare pentru înălţarea către idealitate, a fost considerat fondatorul esteticii urîtului. Ca fapt estetic însă, urîtul, deşi nu a fost teoretizat, a existat dintotdeauna: în arta antică, în cea medievală (creştină), în cea modernă. Singura schimbare produsă de noua estetică a urîtului constă în mutarea accentului de pe o categorie pe cealaltă. În ultimele două secole urîtul capătă o mai mare pondere, naturalismul, simbolismul, expresionismul, dadaismul, suprarealismul acordîndu-i o importanţă exagerată.

În literatura universală urîtul apare în *Infernul* lui Dante, în *Richard III* de W. Shakespeare, în *Notre-Dame de Paris* de V. Hugo, în *Florile răului* de Ch. Baudelaire iar în literatura română îl întîlnim în *Zobie* de B. Şt. Delavrancea, în *Flori de mucigai* de T. Arghezi şi în *Viaţa şi opiniile lui Zacharias Lichter* de Matei Călinescu.

Fantasticul

Noţiunea de *fantastic* îşi are originea în cuvîntul grecesc *phantasma* (plăsmuire) şi semnifică, la modul cel mai general, ceva straniu, neobişnuit, inexplicabil şi incredibil.

Fantasticul este o categorie intrinsecă a literaturii şi caracterizează în special gîndirea societăţilor arhaice, stadiul incipient de cunoaştere şi înţelegere a lumii (G. Vico).

Cu cît ne întoarcem mai mult spre zorii literaturii, cu atît fantasticul ne apare mai pregnant, ca o constantă structurală, ca un principiu estetic indispensabil. Ce ar fi, de pildă, vechile epopei fără prezenţa zeilor, fără raportarea permanentă a istoriei la transcendenţă? Ce este literatura dacă nu un şir de fantasme care vorbesc despre relaţia omului cu lumea infinită şi eternă a supranaturalului?

Fantasticul era în trecut atît de familiar literaturii şi atît de bine încorporat în ea, încît nu a atras atenţia teoreticienilor. Abia în

secolul al XIX-lea fenomenul a început să fie analizat şi comentat. Toate teoriile îl judecă în raport cu realul (aceasta pentru că între timp accentul a fost mutat de pe transcendent pe imanent) şi îl prezintă ca fiind condiţionat de ezitarea cititorului între a-l tăgădui şi a-l crede.

Sfîntul Augustin îşi începe *Confesiunile* cu premisa „Doamne, eu exist, pentru că Tu exişti". Acest tip de raţionament, care caracterizează întreaga gîndire antică şi medievală, determina un alt mod de înţelegere a lumii, inclusiv a fantasticului. În măsura în care omul a început să se îndoiască de existenţa celeilalte lumi, care omului vechi i se părea firească şi indiscutabilă, el nu a mai evaluat lumea din perspectivă cosmică, ci din unghiul îngust al universului său concret.

Pentru lumea veche fantasticul era de fapt *sacrul*, prezenţă constantă şi vie în viaţa sa. Omul modern a privit cu tot mai multă suspiciune (nu întîmplător se vorbeşte, începînd cu Nietzsche, despre o hermeneutică a suspiciunii) către sacru, a cărui prezenţă în artă, în speţă în literatură, i s-a părut „fantastică". Astfel, ceea ce numim astăzi *fantastic* se suprapune peste ceea ce era în trecut *sacrul*, revărsare a divinului în uman, irupere a transcendentului în imanent.

Putem înţelege mai bine sinonimia (parţială) dintre sacru şi fantastic urmărind modul în care a fost perceput *mitul* de-a lungul timpului. Pentru omul primitiv mitul era un suport spiritual, o plăsmuire prin care el îşi reprezenta lumea nevăzută a zeilor. Atît omul antic cît şi cel medieval s-au hrănit la rândul lor din mituri lăsîndu-se mereu călăuziţi de ele. Însuşi Platon apela adesea la mituri pentru a ieşi din aporiile raţiunii.

Teoreticienii moderni au văzut în mit o simplă ficţiune, un produs al imaginaţiei fără nici un temei real. Opinia lui Mircea Eliade, cum că mitul este „o poveste sacră care vorbeşte despre un fapt originar" nu este împărtăşită de mulţi. Mitul continuă să fie receptat astăzi, ca odinioară în iluminism, drept o poveste frumoasă dar neadevărată, o creaţie fantastică între multe altele.

Romanticii s-au apropiat de folclor tocmai pentru a elibera fantasticul de o astfel de prejudecată. Ei au valorificat întregul tezaur al miturilor, legendelor şi basmelor care alcătuiau vechea cultură orală a popoarelor, relevând nu doar bogăţia expresivă a acestor creaţii, ci mai ales faptul că ele sînt purtătoarele unei adînci nostalgii a originilor, a unei neîncetate năzuinţe către absolut.

Bineînţeles că fantasticul nu se suprapune total peste ceea ce în trecut era perceput ca sacru. Conceptul de *fantastic* este mai cuprinzător, incluzînd şi fapte care nu au o semnificaţie religioasă. El include miraculosul, straniul, fabulosul, adică tot ce este supranatural. Aproape toţi teoreticienii îl situează nu la nivelul faptului ca atare, ci la cel al receptării, care implică cititorul prin facultatea lui cea mai intimă: credinţa.

V. Soloviov consideră astfel că semnificaţia fantasticului trebuie să se bazeze pe convingerea că „tot ce se întîmplă în univers depinde nu numai de cauze etalate şi vizibile, dar şi de o altă cauzalitate, mai adîncă şi mai atotcuprinzătoare, însă mai puţin evidentă". R. Caillois observă de asemenea că „toate povestirile supranaturale sînt, cu excepţia basmelor, povestiri de groază care ne obligă să ne întrebăm dacă ceea ce se crede a fi pură imaginaţie nu este cumva, la urma urmei, realitate", iar T. Todorov rezumă fantasticul la formula „mai că-mi vine a crede".

Întrucît în ultima vreme a proliferat proza fantastică, s-a pus tot mai des întrebarea dacă fantasticul nu depăşeşte cumva cadrul categoriei estetice, devenind un gen literar. În ceea ce ne priveşte, încercăm să-l facem inteligibil aici doar ca una dintre categoriile estetice mai importante.

Concluzionăm astfel că fantasticul reprezintă toate faptele estetice care surprind modul obişnuit de a percepe şi înţelege lumea, fapte incredibile, ciudate, miraculoase care nu pot fi explicate din perspectiva logicii comune.

Fantasticul literar se naşte din relaţia cititorului cu textul, prin intensitatea emoţională pe care acesta i-o provoacă, prin spaima pe care o resimte în momentul lecturii, prin oscilarea sa între a crede şi a nu crede că ceea ce se relatează este adevărat.

Înţeles ca o punte către lumea de dincolo sau ca o evadare din contingent, fantasticul a fost cultivat în antichitate, în evul mediu, în baroc, în romantism. Nu a fost agreat însă în epocile dominate de raţiune.

Între autorii de opere fantastice amintim pe Dante, Rabelais, Goethe, Novalis, Byron Shelley, Hoffmann, Poe, Hugo, Kafka, Borges ş.a.

Fantasticul apare şi în operele unor autori români cum ar fi Bolintineanu, Eminescu, Creangă, Philippide, Voiculescu, Eliade.

VI. ELEMENTE DE STIL

Stilul

Stilul (lat. *stylus*, gr. *stylos*) denumea în antichitate un băţ ascuţit utilizat la scrierea tăbliţelor cerate. Ulterior a căpătat sensul de „scriere”, iar astăzi semnifică modul de exprimare orală sau scrisă. Se vorbeşte despre stil în arhitectură, în artele plastice, în muzică, în literatură, în lingvistică. Stilul poate fi individual sau colectiv, adică al unei epoci (renascentist, clasic, impresionist) sau naţional (flamand, german, francez etc.).

Formulînd problema în termenii lingvisticii, putem spune că manifestarea şi constituirea stilului sînt orientate de selecţia pe care vorbitorul o face din planul paradigmatic al limbii şi combinarea pe care o realizează în planul sintagmatic al textului. T. Vianu spunea că cine vorbeşte „comunică” şi „se comunică” iar mai tîrziu, Riffaterre afirma că „mesajul lingvistic exprimă, în timp ce stilul subliniază”. Stilul arată aşadar în ce măsură limba depăşeşte nivelul simplei comunicări, dobîndind valoare expresivă.

Preocuparea pentru stil este destul de veche. Aristotel deosebea de pildă în *Poetica* două stiluri ale limbii: unul „comun”, bazat pe „cuvinte obşteşti” şi unul „nobil” bazat pe termeni rari, metaforici. La romani succesul retoricii se explica prin grija fiecărui vorbitor pentru stil. Seneca a observat legătura dintre calitatea discursului şi calitatea intelectuală şi morală a celui ce-l pronunţă. „Vorbirea (*stilul* n.n.), spunea el, este chipul sufletului” (*oratio vultus animi est*). Boileau acorda stilului o mare importanţă în *Arta poetică* iar în secolul luminilor contele de Buffon îl adoptă ca subiect al discursului său de recepţie la primirea în Academia Franceză (*Discours sur le style*), ocazie cu care pronunţă celebra formulă *le style c'est l'homme même*.

La începutul sec. al XX-lea a apărut o nouă ştiinţă, *stilistica*, avînd ca obiect de studiu stilul, cu toate ramificaţiile lui artistice şi lingvistice. Se vorbeşte astfel despre o *lingvistică generală*, ce are în vedere toate tipurile de discurs (lingvistic, literar, plastic, muzical etc.), despre o *stilistică a limbii* şi despre o *stilistică literară*.

Într-un sens mai larg, stilul este înţeles ca „forma prin care dimensiunea stilistică a limbii îşi află o identitate", ca rezultat al corelării celor trei factori: emiţătorul, destinatarul şi mesajul. În funcţie de mediul socio-cultural sau profesional al grupului de vorbitori se deosebesc patru stiluri funcţionale: beletristic, ştiinţific, administrativ şi publicistic.

De stilul beletristic se ocupă stilistica literară, considerată urmaşa directă a retoricii. Ea se aplică textelor literare analizînd toate tehnicile şi procedeele prin care discursul capătă expresivitate. Ca variantă a stilului artistic, stilul literar este determinat de „unitatea structurii estetice şi de felul în care originalitatea creatorului se armonizează cu cea a epocii" (T. Vianu). Stilul literar a fost gîndit multă vreme ca un stil „al devierii", ca singularitate opusă normelor colective. K. Vossler afirma în acest sens că „stilul este utilizarea lingvistică individuală în opoziţie cu uzajul colectiv". El mai susţinea şi ideea concordanţei dintre fizionomia stilului şi psihologia autorului. Atît teoria caracterului psihologic al stilului, cît şi cea a expresivităţii obţinute prin deviere sînt discutabile. Leo Spitzer a elaborat, de exemplu, o metodă structurală de analiză a stilului, ce are în vedere sistemul de procedee stilistice imanente textului ca factor determinant.

Stilistica literară se naşte din întîlnirea stilisticii generale cu poetica şi are ca scop relevarea funcţiei estetice a limbajului. „Stilistica, spune R. Wellek, nu va face parte integrantă din ştiinţa literară decît dacă va pune interesul estetic în centrul preocupărilor ei". Va deveni utilă doar atunci cînd va putea descoperi „un principiu unificator, un ideal estetic general, prezent în întreaga operă". De regulă se recomandă trei niveluri de analiză stilistică: fonologic (figuri de sunet şi prozodie), morfo-sintactic (mijloace de expresie morfologice şi sintactice) şi lexical (tropii şi alte figuri de stil, vocabularul).

Stilurile funcţionale

Limba adună în sine toate determinaţiile pe care le primeşte fiinţa în contextul istoriei. Ea este expresia modului de a fi în lume al omului, a raportării lui la realităţile culturale şi sociale, a evoluţiei lui spirituale.

Ca sinteză a tuturor posibilităţilor de expresie care îmbracă aspectul cel mai îngrijit al limbii naţionale, *limba română literară* îşi exprimă identitatea prin mai multe variante, numite *stiluri funcţionale*. Caracteristicile acestora sînt determinate de mediul cultural, social sau profesional în care trăiesc utilizatorii limbii. În limba română se disting patru stiluri funcţionale: stilul beletristic, stilul ştiinţific, stilul administrativ şi stilul publicistic. Prezenţa, pe lîngă acestea, a unui „stil religios", nu se justifică, după opinia noastră. Dacă admitem că limbajul poetic este limbajul originar (M. Heidegger) şi că la începuturi toate artele erau circumscrise religiei (M. Eliade), atunci trebuie să acceptăm că textele sacre sînt texte primare, din care derivă întreaga literatură religioasă sau laică, particularităţile lor estetice participînd fundamental la definirea stilului beletristic.

1. Stilul beletristic

Stilul beletristic se situează la interferenţa sistemului limbii cu cel al artei. Pe lîngă transmiterea de informaţii, proprie tuturor stilurilor, stilul beletristic pune accent pe formă. Cuvintele se folosesc cu sens figurat, caracteristica de bază fiind expresivitatea. Funcţia expresivă acţionează atît la emitere, cît şi la receptare. Textul beletristic se adresează imaginaţiei şi sensibilităţii, semnificaţia lui având un caracter subiectiv. Autorul îşi transmite stările afective apelînd la o multitudine de mijloace: lexic bogat şi variat, structuri semantice, elemente morfologice şi fonologice sugestive, figuri de stil, topică, punctuaţie etc.

Textul beletristic (în această categorie intră toate operele literare) nu are o semnificaţie delimitabilă, rămînînd deschis tuturor interpretărilor. Fiecare receptare este unică, fiind determinată de cultura şi sensibilitatea receptorului.

În termenii lui T. Vianu, putem spune că limba stilului beletristic (limba literaturii artistice) are o „reflexivitate" (capacitatea de a reflecta viaţa interioară a autorului) infinită şi o „tranzitivitate" (însuşirea de a se adresa unui cerc omenesc cît mai larg) redusă. Stilul beletristic poate fi întîlnit atît în limba scrisă, cît şi în cea vorbită. De multe ori, elementele orale coexistă cu cele culte.



2. Stilul ştiinţific

Se opune stilului beletristic şi este întrebuinţat în domeniul ştiinţei şi tehnicii. Serveşte la formularea unor idei şi concepţii, la dezvoltarea de teorii şi la transmiterea unor observaţii despre obiectele, fenomenele şi procesele lumii înconjurătoare. Stilul ştiinţific este folosit în enciclopedii, tratate, manuale, cursuri etc. avînd ca scop transmiterea de informaţii cît mai exacte unui cerc foarte larg de vorbitori. Nu pune accent pe forma, ci pe conţinutul textului. Expunerea trebuie să fie clară, concisă, precisă şi obiectivă. Se utilizează noţiuni specializate, multe dintre acestea fiind neologisme de circulaţie internaţională. Cuvintele sînt folosite cu sens propriu, autorul nelăsînd să transpară în text nimic din emoţiile şi sentimentele sale. Conform lui T. Vianu, stilul ştiinţific are tranzitivitate infinită şi reflexivitate neglijabilă. În lucrări aparţinînd ştiinţelor umaniste (istorie, filosofie, critică literară), limbajul are adesea valoare stilistică (de exemplu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* de G. Călinescu), domeniul nefiind propriu neutralităţii şi obiectivităţii fără nuanţe.

Avînd o expresie lingvistică neutră, stilul ştiinţific este emis şi receptat, nu destinat. Nu se adresează unui cititor anume, ci tuturor celor interesaţi. Cunoştinţele transmise au o valoare intelectuală şi o semnificaţie universală.

3. Stilul administrativ

Numit şi *juridico-administrativ* sau *oficial*, stilul administrativ este propriu documentelor oficiale (administrative, politice, diplomatice, juridice, economice etc.). Îndeplineşte funcţia de comunicare (între instituţii şi cetăţeni) şi e utilizat pentru redactarea legilor, decretelor, regulamentelor, rapoartelor, instrucţiunilor, protocoalelor etc. Are caracteristici apropiate de cele ale stilului ştiinţific. Ca şi acesta, este neutru din punctul de vedere al expresiei lingvistice, avînd un caracter obiectiv şi impersonal. Are ca obiectiv transmiterea de informaţii lipsite de echivoc către toţi vorbitorii. Textul trebuie redactat clar, precis, concis şi, mai ales, corect. Nu are

nuanţe afective, întrucît cuvintele se folosesc cu sens propriu. Sînt frecvente clişeele lingvistice, compunerile oficiale fiind în general tipizate: *cererea, declaraţia, procesul verbal, adresa, scrisoarea, darea de seamă, referatul, memoriul de activitate* (*curriculum vitae*) ş.a.m.d. Stilul administrativ are tranzitivitate infinită şi reflexivitate nulă.

4. Stilul publicistic

Este caracteristic mijloacelor de comunicare în masă (*mass-media*): ziare, reviste, radio, televiziune, internet, care urmăresc informarea, formarea şi chiar influenţarea opiniei publice. Textul publicistic are în vedere masa, adică destinatarul de nivel mediu, căruia i se adresează într-un limbaj accesibil, fără pretenţii estetice. Dar, întrucît textul publicistic nu are ca scop doar informarea obiectivă, neutră a cetăţeanului, ci şi convingerea lui, inducerea unei anumite opinii, pe lîngă componenta informativă apare şi una afectivă. Din punctul de vedere al raportului tranzitivitate-reflexivitate stilul publicistic este cel mai eterogen. La speciile obişnuite ale acestui stil (*editorialul, interviul, comentariul, placheta, masa rotundă* etc.) se adaugă specii aflate aproape de stilul beletristic (*pamfletul, parodia, reportajul*), de cel ştiinţific (*recenzia, cronica - literară, plastică* sau *muzicală*) sau administrativ (*scrisoarea, comunicatul*). Există, de altfel, o tendinţă tot mai pronunţată de *estetizare* a discursului publicistic prin folosirea unor figuri de stil, care devin repede locuri comune: drogurile sînt numite „paradisul amar" sau „moartea albă", problema naţională e „un butoi cu pulbere", lipsa agentului termic în locuinţe devine „căldură îngheţată" ş.a.m.d.

Prin radio şi televiziune s-a dezvoltat şi o variantă orală a stilului publicistic.

Stiluri de reproducere a vorbirii

În discursul narativ apar două planuri sintactice distincte: cel al naratorului şi cel al personajelor. Trecerea de la un plan la altul se poate face direct, adică prin coordonare juxtapusă, sau indirect, adică prin subordonare cu ajutorul unor elemente de relaţie (conjuncţii,

pronume şi adverbe relative). Aceste procedee de trecere de la un plan la altul poartă numele de stil (vorbire). În funcţie de modificările care apar la nivel gramatical şi stilistic se cunosc patru astfel de stiluri: două principale, stilul direct şi stilul indirect, şi două intermediare, stilul direct legat şi stilul indirect liber.

1. Stilul direct reproduce întocmai spusele personajului. În planul naratorului apare un verb de declaraţie (*a zice*, *a spune*, *a replica*, *a observa*, *a întreba*, *a răspunde*, *a constata* etc.) care poate sta înaintea comunicării reproduse („Mi-*a spus*: - Vino să-ţi arăt ceva!"), în interiorul („Vino, mi-*a spus*, să-ţi arăt ceva!") sau la sfîrşitul ei („Vino să-ţi arăt ceva! – mi-*a spus*."). După cum se observă, verbul de declaraţie este urmat de două puncte cînd precede enunţul reprodus sau se separă prin virgulă ori prin linie de pauză cînd succede enunţului sau cînd este intercalat de acesta. Planul sintactic al naratorului capătă o valoare auxiliară în raport cu planul personajului şi este transpus în construcţii incidente. Fiecare din cele două planuri îşi păstrează propriul mod de organizare sintactică şi constituie structuri stilistice independente. Verbele din enunţul redat sînt la persoană şi număr diferite de cele ale verbelor de declaraţie. Enunţul redat prin stilul direct este fie precedat de linie de dialog, fie marcat prin ghilimele, iar intonaţia lui este subliniată prin semnul întrebării sau prin semnul exclamării.

Verbul de declaraţie poate lipsi, dialogul apărînd ca o modalitate dramatică:

– Bravo! bun vin ai, domnule Stavrache.
– De unde ştii că mă cheamă Stavrache?
– Mi-a spus prietinul.
– Da... dumnealui... de unde ştie?
– Ştiu eu? Mi-a spus pe drum, că mi-era frică să înnoptăm pe aşa o vreme.

(I. L. Caragiale, *În vreme de război*)

2. Stilul indirect constă în legarea planului naratorului prin conjuncţii subordonatoare sau alte elemente de relaţie de planul personajului. Enunţul redat nu mai este reprodus exact, ci transpus în propoziţia subordonată fără a se folosi ghilimelele sau linia de dialog. Vorbirea indirectă modifică persoana şi numărul verbelor şi

pronumelor din textul redat şi chiar modul (de exemplu, în locul imperativului apare conjunctivul). Cele două planuri fuzionează într-o frază unitară din punct de vedere sintactic şi stilistic („Mi-a spus să vin să-mi arate ceva."), iar la sfîrşit se pune întotdeauna punct, semn că a dispărut intonaţia din enunţul personajului.

În cazul stilului indirect autorul se transpune în situaţia povestitorului, avînd în faţă un auditoriu şi exprimîndu-şi o anumită atitudine faţă de cele relatate: „–Hm! – mormăi ciobanul. Şi-ai umblat dumneata în căruţa aceea cu foc?" devine: „Ciobanul mormăi înfundat întrebîndu-mă dacă am umblat în căruţa aceea cu foc".

3. Stilul direct legat se deosebeşte de stilul direct prin prezenţa conjuncţiei *că* între planul autorului şi planul personajelor: „Mi-a spus *că* vino să-ţi arăt ceva!". Se foloseşte în limbajul popular, întrebuinţarea lui în limba literaturii artistice are ca scop doar caracterizarea unui personaj.

4. Stilul indirect liber apare ca procedeu de „introducere directă a cititorului în viaţa interioară a personajului, fără nici o intervenţie sub formă de explicaţie sau comentarii din partea autorului", ca „expresie a gîndurilor celor mai intime, a gîndurilor ce se află cel mai aproape de subconştient" (Dujardin). Procedeu mixt, stilul indirect liber are caracteristici aparţinînd atît vorbirii directe (lipseşte elementul de relaţie care face enunţul redat dependent de verbul de declaraţie iar intonaţia se păstrează, deci apar semnul exclamării şi semnul întrebării la sfîrşitul comunicării) cît şi vorbirii indirecte (verbele şi pronumele din planul personajului îşi modifică persoana şi numărul, cele două planuri constituindu-se în enunţuri distincte din punct de vedere sintactic şi stilistic.). Termenul de declaraţie poate lipsi, trecerea de la un plan la celălalt făcîndu-se pe nesimţite: „Dintrodată luase altă hotărîre. S-a duce la un avocat, om cu mare ştiinţă de carte. Ori a pune în sat la Măgura pe părintele Dănilă să scrie: Nu poate să fie pe lume scriitor mai dibaci decît părintele. Pe urmă părintele ştie toate cum au fost şi le-a spune cu adevărat. Însă dacă nu-i multă îndoială că Nichifor Lipan ar fi fost răpus de hoţi, atuncea la ce foloseşte jalba?" (M. Sadoveanu - *Baltagul*).

Stilul indirect liber este un procedeu de analiză psihologică întîlnit în special în proza modernă. Îl cultivă îndeosebi H. James, Th. Mann, J. Joyce, W. Woolf, G. García Márquez în literatura

universală şi Marin Preda în literatura română. Stilul indirect liber nu trebuie confundat cu *introspecţia* sau cu *monologul interior*.

Dacă prin *introspecţie* (<lat. *intro* = „înăuntru" şi *spectio* = „privire") personajul îşi sondează propria lume interioară, prin stilul indirect liber autorul este cel care dezvăluie starea lăuntrică a eroului. Introspecţia înseamnă autoreflecţie, autoobservare, autoanaliză. Stilul indirect liber înseamnă prezentarea dintr-o perspectivă exterioară şi neutră, observarea unei realităţi sufleteşti pe care naratorul o livrează aşa cum este, fără să intervină în vreun fel. Prin introspecţie personajul îşi interpretează propriile trăiri – prin stilul indirect liber naratorul reflectă trăirile personajului fără a le interpreta. În cazul introspecţiei naratorul este de regulă un personaj (personajul narator), aşa cum se întîmplă la Marcel Proust şi Camil Petrescu. În cazul stilului indirect liber însă naratorul se confundă de regulă cu autorul, dar niciodată cu personajul. La Hortensia Papadat-Bengescu, în *Concert din muzică de Bach*, naratorul se substituie personajului prezentînd zbuciumul interior al acestuia. Prinţul Maxenţiu este surprins vizitîndu-şi trupul măcinat de boală şi înregistrîndu-şi reacţiile, analizîndu-se în raport cu sine şi cu ceilalţi în pasaje narative în care introspecţia declanşează monologul interior.

Atît stilul indirect liber cît şi introspecţia sînt moduri de redare a fluxului conştiinţei, adică a monologului interior.

Oral şi scris în analiza stilului

Limba vorbită este limba primară, din care ulterior s-a dezvoltat scrisul. În orice limbă, aspectul oral este anterior aspectului scris, limba literară constituindu-se prin reglementarea faptelor de limbă orale. În toate mitologiile lumii verbul sacru este mai întîi rostit, apoi scris, orice iniţiere întemeindu-se pe transmiterea orală a învăţăturilor tainice de la zeu la om şi de la maestru la discipol. Faptul că Socrate, ca mulţi alţi gînditori greci nu a lăsat o operă scrisă iar latinii numeau gramatica *ars recte dicendi* („arta de *a vorbi* corect") şi retorica *ars bene dicendi* („arta de *a vorbi* frumos") constituie argumente în favoarea priorităţii de care s-a bucurat limba vorbită.

Chiar dacă toate limbile au la origine vorbirea, nu toate posedă ceea ce P. Zumthor numeşte *oralitate primară*, adică însuşirea limbilor de a transmite întreaga lor tradiţie oral, în absenţa

sistemului scrierii. Dată fiind întîrzierea cu care a apărut la noi limba scrisă (anul 1521 consemnează primul document scris în limba română iar anul 1688 reprezintă consacrarea limbii române ca limbă literară) putem considera că limba română are o oralitate de tip primar. Limba orală (populară) este mai aproape de spiritul nostru național, în timp ce limba scrisă (cultă) este mai deschisă dialogului cu celelalte limbi. Limba orală păstrează mai bine specificul românesc, pe cînd limba scrisă tinde către internaționalizare. Limba orală are un caracter pragmatic, limba scrisă are un caracter livresc. Limba populară este autentică, vie, plină de sevă. Cînd Emil Cioran elogia din exil „limba noastră" regretîndu-i „mirosul de prospețime și putreziciune, amestecul de soare și bălegar", se referea desigur la forma ei orală, populară.

Limba vorbită prilejuiește întîlnirea directă a emițătorului cu destinatarul în actul comunicării, enunțul fiind receptat în chiar momentul producerii lui. Literatura orală are o mai mare forță de sugestie, produce o impresie mai puternică și are, în plus, posibilitatea de a-și asocia alte arte (muzica, dansul, teatrul). Este cazul poeziei lirice sau epice începînd cu Orfeu și continuînd cu trubadurii medievali și folclorul tuturor popoarelor europene.

Romantismul a încurajat explorarea folclorului și prelucrarea lui în literatura cultă. Astfel, multe dintre particularitățile stilistice ale limbajului oral apar și în operele culte. De registrul popular s-au apropiat, în literatura română, mai mulți autori: I. Neculce, I. Creangă, I. L. Caragiale, M. Sadoveanu, M. Preda. La aceste nume se adaugă și cel al poetului național. Eminescu și-a adăpat „turma visurilor" din izvorul mereu proaspăt al folclorului, creînd un limbaj poetic în care expresia cultă se îmbină cu limba populară. El a scris și poezii în manieră populară, care sînt mai valoroase decît cele autentice.

Mărci stilistice specifice limbajului oral

1. Nivelul fonologic

- fonetismul (regionalism fonetic):

„*Sara* pe deal buciumul sună cu jale"

(M. Eminescu)

- afereza (căderea unui sunet sau a unui grup de sunete la începutul cuvîntului):

„Adică-te, cum condei, *coane* Fănică ?"

(I. L. Caragiale)

- sincopa (căderea unui sunet sau a unui grup de sunete în interiorul cuvîntului): *dom'le*, *țâr'nă*, *optspce*
- apocopa (căderea unui sunet sau unui grup de sunete la sfîrşitul cuvîntului): „*las'* că ştim noi " (I. L. Caragiale)
- sinereza (contragerea într-un diftong ascendent a două vocale învecinate): „*de-acuma* nu *te-oi* mai vedea" (M. Eminescu)
- lungirea unor sunete pentru a exprima prin intonaţie: admiraţia („*Frumoaaasă* fată !"), reproşul („*Buuună* treabă"), indignarea („E un *mmizerabil* !")

2. Nivelul morfologic

- dativul dezinenţial:

  „Alei murgul meu voinic / Aşterne-te *drumului*"

  (*Toma Alimoş*)
- acuzativul dezinenţial:

  „La mijloc *de codru* des"

  (M. Eminescu – *La mijloc de codru*)
- superlativ popular: „frumoasă foc", „beat criţă", „putred de bogat, „blînd din cale-afară", „frumos nevoie-mare", „floarea florilor"
- dativul etic:

  „Că l-apus de soare / Vor să *mi* te-omoare"

  (*Mioriţa*)
- pronume personal folosit cu valoare neutră sau afectivă:

  „Adică dă-*i* cu bere, dă-*i* cu vin"

  (Caragiale),

  „Nici *tu* casă, nici *tu* prieteni ",

  „Ei, las, bre, că mi-a veni *el* apa la moară"
- viitorul popular:

  „Şi de-*a fi* să mor"

  (*Mioriţa*)
- forme ale adresării directe:
  - vocativ: „*Manoli, Manoli, / Meştere Manoli,* / Zidul rău mă strînge..."
  - imperativ: „Iată coama, *sai* pe mine, / şi de-acum te ţine bine!"

    (*Toma Alimoş*)

- conjunctiv cu valoare imperativă: „Aşa *să* le *spui*, / Iar la cap *să*-mi *pui*”

(*Mioriţa*)

- infinitiv cu valoare imperativă: „*Adunarea* pe hol! *Executarea*!”
- interjecţii de adresare: „Scoală, *mă*! aici ai adormit, pricopsitule?”

(I. L. Caragiale)

„*Fă* Caliopi, nu eşti proastă deloc”

(C. Petrescu)

- verbe imitative: *a mormăi, a boscorodi, a sorbi, a bombăni*
- interjecţii şi onomatopee: *vai!*, *ehei!*, *alelei!*, *of!*, *ptiu!*, *hodoronc!*, *pleosc!*, *trosc!*, *zdup!*, *zvîr!*, *huştiuliuc!*
- adverbe cu valoare afectivă:

  „E şi el *acolo* un pui de om...”

  „Fugi de-*aici*!”

  „Şi când *colo*, ce să vezi?”

  „Bucuria tatălui era aşa de mare *unde* vedea că fiu-său are să fie procopsit”

(P. Ispirescu)

- *şi* iterativ: „*Şi* nebuna de mătuşa Mărioara, după mine, *şi* eu fuga iepureşte prin cîmpie, *şi* ea pe urma mea … *şi* ea după mine pînă-n dreptul ocolului… *Şi* eu fuga, *şi* ea fuga, *şi* eu fuga, *şi* ea fuga, pînă dăm cînepa toată palancă la pămînt!”

(I. Creangă)

- exprimare locuţională: „M-or troieni cu drag / *Aduceri aminte*”

(M. Eminescu)

„Nu te-am crezut aşa *slab de înger*”

(I. Creangă)

„Să-mi dau eu liniştea pentru binele *nu ştiu cui* ?”

„… iar noi am stat pe loc şi *am pus-o de mămăligă*, fără apă”

(I. Creangă)

„Spînul ascultă *cu luare-aminte*”

(I. Creangă)

3. Nivelul sintactic

- anticiparea sau reluarea subiectului:

„Stai, măi porcane, că te căptuşeşte *ea* Mărioara acuş"

(I. Creangă)

„A veni *el* Drăguş la căuş" (*Zicătoare*)

- elipsa: „Da-ncotro, -ncotro flăcările ? "

(I. L. Caragiale)

„Era frumoasă de mama-focului, la soare te puteai uita, dar la dînsa ba"

- enunţuri exclamative: „Doar mare-i Cel-de-sus!"

(I. Creangă)

- enunţuri interogative: „Însă ce-i de făcut?"

(I. Creangă)

„Noi, atunci, să nu ne întărîtăm la joc?"

(I. Creangă)

- repetiţia (are rol intensificator):

„Şi la Văraticu, hram de Sfîntă Măria Mare; *lume* şi iar *lume*... *Lume* şi iar *lume* !"

(I. Creangă)

- tautologia (repetarea unuia sau mai multor cuvinte, avînd acelaşi înţeles, dar funcţie sintactică diferită):

„*Moşia moşie*, *foncţia foncţie*, *coana Joiţica coana Joiţica*"

(I. L. Caragiale)

„Eu *îs bun* cît *îs bun*, dar şi cînd m-a scoate cineva din răbdare..."

(I. Creangă)

„*Dealu-i deal* şi *valea-i vale*
Mîndra-i *mîndră* pînă moare"

(*Cîntec popular*)

- anacolutul (dezintegrare sintactică):

„Cine strică dragostile
Mînce-i grîu' păsările"

(Folclor)

„Într-o cestiune politică ... şi care, de la care atîrnă viitorul, prezentul şi trecutul ţării ... să fie ori prea-prea, ori foarte-foarte (*se îneacă, asudă şi înghite*)... încît vine aci ocazia să întrebăm pentru ce? ... da ... pentru ce? ...

Dacă Europa ... să fie cu ochii aţintiţi asupra noastră, dacă mă pot pronunţa astfel, care lovesc soţietatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor ... şi ... idei subversive ..."

(I. L. Caragiale)

4. Nivelul lexical

- diminutivele – au întotdeauna valoare afectivă şi pot exprima:
  - delicateţea sufletească, sensibilitatea, dragostea:

„*Feţişoara* lui
spuma laptelui;
Mustăcioara lui
Spicul grîului;
Perişorul lui
Pana corbului"

(*Mioriţa*)

- intenţia ironică: „Ia să mai vedem cam cum ar veni *trebuşoara* asta" (I. Creangă)
- cuvinte compuse: „Moş Vasile era un cărpănos şi-un pui de *zgîrîie-brînză* ..." (I. Creangă)
  „*Prîslea cel voinic* şi *merele de aur*"
- expresii populare: „a ajunge la liman", „a fi stîlpul casei", „a se uita ca la urs?"
- zicători: „După sac şi petec"
  „Leneşul mai mult aleargă, iar zgîrcitul mai mult păgubeşte"
  „Obraznicul / mănîncă praznicul"
- imprecaţii: „Bată-l crucea cu bogat"

(*Doină*)

„Cine-a îndrăgi străinii
Mînca-i-ar inima cânii"

(M. Eminescu)

- regionalisme: „... sar în grădină la Costache şi merg *tupiluş* prin *păpuşoi*; apoi într-o *hudiţă* ..." (I. Creangă)

5. Topica şi versificaţia

- inversiune: „Închinare-aş şi n-am cui
  Închinare-aş murgului" (*Toma Alimoş*)

„Noroci-te-ar Dumnezeu!”

(Folclor)

- plasarea verbului la sfîrşitul versului sau al propoziţiei:

„Bine vorba nu *sfîrşea*
Turcii-n casă *iureşea*,
Pe tuspatru mi-i *prindea*...”

(Constantin Brâncovanul)

„Şi sînge din sîngele ei şi carne din carnea ei *am împrumutat*, şi a vorbi de la dînsa *am învăţat*.”

(I. Creangă)

- ritmul trohaic (- ∪) este cel mai frecvent

Frun- ză / ver- de / de a- / lu- nă
\- ∪ / - ∪ / - ∪ / - ∪
Su- nă / su- nă / şi ră- / su- nă
\- ∪ / - ∪ / - ∪ / - ∪

- rima împerecheată şi monorima:

„Dar cea mior*iţă*
Cu lînă plăv*iţă*
De trei zile-nco*ace*
Gura nu-i mai t*ace*
Iarba nu-i mai pl*ace*”

(*Mioriţa*)

- măsura este în general scurtă

Figuri de stil

Retorica, stilistica şi poetica

Trei discipline îşi dispută studiul figurilor de stil: retorica, stilistica şi poetica.

Retorica a părut încă din antichitate ca arta făuririi discursurilor şi ca teorie a discursului. Filosofii îi reproşau caracterul persuasiv şi chiar demagogic (Platon), acţiunea practică din cîmpul eticii şi al politicii şi faptul că avea ca scop nu cunoaşterea adevărului, ca filosofia, ci naşterea unor opinii de a căror valabilitate auditoriul trebuia neapărat convins, indiferent dacă acestea erau



adevărate sau false, juste sau injuste. Treptat, retorica s-a strîns în jurul elementelor literare şi stilistice devenind, după Renaştere, artă a stilului limitată la studiul formelor limbajului ornamentat, la figuri şi la acţiunea oratorică. Pe la jumătatea secolului al XX-lea retorica reînvie, aspirînd la mai vechiul ei statut şi definindu-se ca „teorie generală a argumentaţiei de orice fel: legală, politică, etică, estetică, filosofică". Ceva mai tîrziu structuraliştii o concep ca ştiinţă a vorbirii şi a discursurilor, inclusiv a discursului literar, „ca plan general al limbajului comun tuturor discursurilor" (R. Barthes).

Stilistica a apărut ca disciplină de sine-stătătoare la începutul secolului al XX-lea şi a preluat o parte din sarcinile retoricii (analiza figurilor de stil). Ea are ca obiect studiul ştiinţific al stilului, adică analiza şi inventarul de mărci variabile ale unei limbi (*stilistica limbii*) sau analiza resurselor stilistice ale textului literar (*stilistica literară*). Stilistica studiază expresivitatea oricărui enunţ, determinată de acţiunea funcţiei sale stilistice, care îl organizează din perspectiva a trei factori: emiţător, receptor şi mesaj.

Stilistica limbii aparţine, ca domeniu al unei stilistici teoretice, lingvisticii, iar stilistica literară, ca parte a criticii literare, se subordonează esteticii.

Stilistica literară ia naştere din întîlnirea poeticii cu stilistica generală.

Poetica a fost fondată de Aristotel ca o disciplină care să vorbească „despre poezie în sine şi despre felurile ei; despre puterea de înrîurire a fiecăreia dintre ele; despre chipul cum trebuie alcătuită materia pentru ca plăsmuirea să fie frumoasă; din cîte şi ce fel de părţi e alcătuită...", dar ulterior a fost absorbită de retorică. Reafirmarea ei în secolul al XIX-lea, datorită mai ales lui Novalis, înseamnă implicit reconsiderarea principiilor aristotelice. Poetica are acum în vedere „expresia pentru expresie" limbajul poetic fiind considerat un limbaj autotelic (*Selbstsprache*).

În secolul al XX-lea de poetică s-au ocupat multe şcoli (formaliştii ruşi, cercul lingvistic de la Praga, şcoala morfologică din Germania, şcoala fenomenologică, *New Criticism*-ul anglo-american, structuralismul francez etc.) ceea ce a dus la o instabilitate a conceptului şi la interpretări din cele mai felurite ale domeniului pe care acesta îl ocupă.

Pentru R. Jakobson, de pildă, „literatura, altfel spus transformarea cuvîntului în operă poetică şi sistemul de procedee ce efectuează această transformare, reprezintă obiectul poeticii". Jakobson investighează literatura ca operă a limbajului. El ajunge la figuri plecînd de la cuvînt ca semn lingvistic.

Poetica are o dublă sarcină: să identifice discursul literar între celelalte discursuri şi să descopere specificitatea artei verbale în raport cu celelalte activităţi artistice.

În *Retorica generală* (1970) găsim următoarea distincţie între retorică şi poetică: retorica este „cunoaşterea procedeelor de limbaj caracteristice literaturii" iar poetica reprezintă „cunoaşterea exhaustivă a principiilor generale ale poeziei înţelegînd poezia *stricto sensu* ca model al literaturii".

Definiţia şi clasificarea figurilor de stil.

Noţiunea de *figură* (<lat. *figura* = „formă, înfăţişare") a fost teoretizată mai întîi de Quintilian în *Arta oratoriei*, care o prezenta ca „o schimbare făcută intenţionat în sens sau în cuvinte prin care ne *abatem* (s.n.) de la calea obişnuită şi simplă".

În secolul al XVIII-lea Du Marsais reia pe de o parte teoria quintiliană a devierii, considerînd figurile „feluri de a vorbi deosebite de celelalte printr-o modificare anumită care face din fiecare o specie deosebită şi care le face să fie ori mai vioaie, ori mai înălţătoare, ori mai plăcute decît vorbirea care exprimă aceleaşi idei dar fără o modificare deosebită". Pe de altă parte el afirmă că „în Hală, într-o zi de tîrg, se fac mai multe figuri decît se fac zile de-a rîndul prin adunările academice", ceea ce înseamnă că expresivitatea nu este o invenţie a culturii, ci o caracteristică fundamentală a limbii, evidentă mai ales în faza ei primordială, orală, spontană. Du Marsais vorbeşte de asemenea despre „sensul literal" al discursului şi „sensul spiritual" adică „figurat", care este de trei feluri: *moral*, *alegoric* şi *anagogic* (*mistic*). Este de remarcat afirmaţia că sensul figurat în varianta sa mistică (anagogică) „înalţă sufletul către cele cereşti" şi că sensul alegoric şi cel anagogic sînt specifice *Sfintei Scripturi*.

Ideea figurii ca deviere a fost agreată de mulţi teoreticieni. De exemplu, Fontanier, apreciat drept „întemeietor al retoricii

moderne”, considera figurile drept „aspecte, forme, întorsături mai mult sau mai puţin deosebite (...), prin care discursul, în exprimarea ideilor, gîndurilor şi sentimentelor, ne îndepărtează mai mult sau mai puţin de ceea ce ar fi fost exprimarea simplă şi banală”.

Între definiţiile prilejuite de abordarea structuralistă a retoricii, mai acceptabilă, deşi nu pe deplin satisfăcătoare, ni s-a părut aceea a lui G. Genette: „Între literă şi sens – spune el – între ceea ce poetul a scris şi ceea ce a gîndit, se creează o distanţă, un spaţiu care, ca orice spaţiu, posedă o formă. Numim această formă figură, şi vor fi tot atîtea figuri cîte forme vom putea găsi pentru spaţiul de fiecare dată creat între linia semnificantului şi cea a semnificatului”.

În ceea ce ne priveşte, credem că expresivitatea este inerentă limbii, că ea precede limbajul obişnuit, plat, uzual, care este o formă degradată a limbajului primordial, eminamente poetic. Figura nu este altceva decît forţa revelatoare a logosului născător de real, tensiunea dintre semnificant şi semnificat izvorîtă din Verbul divin. Singura deviere despre care putem vorbi este a limbajului prozaic faţă de cel poetic, a normei care se abate, prin reglementare, de la limba vie, originară. Din multele exemple care ar putea sluji această opinie vom apela doar la cel oferit de A. Warren, care îl citează pe Machen cu ideea că poezia e consubstanţială religiei şi că „mitul religios reprezintă fundamentarea pe scară largă a metaforei poetice”.

Clasificarea figurilor de stil este o chestiune destul de complicată. Numărul figurilor fiind foarte mare (clasificările riguroase găsesc peste două sute cincizeci), ordonarea lor în diverse categorii apare ca o necesitate. Numai că teoreticienii nu cad întotdeauna de acord asupra criteriilor care stau la baza demersului taxinomic. Iată cîteva clasificări:

Du Marsais:

Figuri: - de gîndire (nu îşi modifică sensul chiar dacă se schimbă cuvintele)

- de cuvinte: - de dicţiune (se modifică sunetele sau silabele cuvintelor)

- de construcţie (de exemplu silepsa)

- figuri în genul repetiţiei (cuvintele nu îşi modifică semnificaţia)

- tropi (cuvintele capătă semnificaţii deosebite de semnificaţia proprie)

N. Beauzée:

Figuri: - de dicţiune
- de sintaxă
- de discurs (tropi)
- de elocuţiune
- de stil

P. Fontanier:

Figuri: - ale cuvintelor: - tropi - de semnificaţie
- de expresie
- nontropi: - de dicţiune
- de construcţie
- de elocuţiune
- de stil
- de gîndire

Autorii *Retoricii generale*

Figuri: - metaplasme (figuri formale)
- metataxe (figuri de sintaxa)
- metasememe (figuri semantice)
- metalogisme (figuri de gîndire)

Tropii

Reprezintă o categorie aparte a figurilor. Tropul (lat. *tropus*, gr. *tropos* = „întorsătură") a fost definit de Quintilian ca „mutare iscusită a unui cuvînt sau a unei expresii din înţelesul său propriu într-un alt înţeles". Această definiţie e valabilă şi astăzi, după două milenii de teorii şi clasificări, cînd se admite unanim că tropul este „un procedeu prin care se modifică sensul fundamental al cuvîntului". Dacă retorica clasică înţelegea tropul ca o modificare a legăturilor dintre semnificant şi semnificat, retorica modernă (structuralistă) are în vedere interacţiunea dintre diferitele sensuri posibile ale semnificantului care îşi caută mereu un alt semnificat.

Tropul are un sens propriu, utilitar al cuvîntului şi unul figurat, determinat de context.

Du Marsais observa că tropii dau forţă expresiei, împodobesc discursul, îl fac mai nobil, deghizează ideile neplăcute şi îmbogăţesc limba. Însuşirea lor esenţială este însă aceea că ei nu exprimă direct ideea, ci o sugerează, apelînd la o idee accesorie.

La rîndul său, Tomaşevski apreciază că tropii „au calitatea de a trezi o atitudine emoţională în raport cu tema, de a sugera nişte sentimente".

S-au identificat două tipuri fundamentale de tropi: *metafora* (trop prin asemănare) şi *metonimia* (trop prin corespondenţă sau prin conexiune sau de contiguitate etc.). G. Genette confirmă că „tropii sînt figuri de semnificaţie, iar metafora şi metonimia sînt poli ai tipologiei limbajului şi literaturii".

Sînt tropi: *metafora, metonimia, catachreza, sinecdoca, epitetul, personificarea, alegoria, ironia, comparaţia, litota, hiperbola etc.*

Alegoria

Provine din gr. *allegoria* („a vorbi astfel") şi denumeşte o figură de stil care apelează la obiecte şi fenomene convenţionale pentru a sugera anumite idei. Este, cu alte cuvinte, o suită de imagini (metafore, comparaţii, epitete, hiperbole etc.) prin care se concretizează idei generale (iubirea, ura, prietenia, moartea, războiul etc.). Este recunoscută transparenţa alegoriei, gradul ei redus de încifrare, convenţionalitatea sa presupunînd „o relaţie dinainte cunoscută dintre două fenomene confruntate, în timp ce metafora poate fi cu desăvîrşire nouă şi neaşteptată".

Deşi „are foarte mare legătură cu metafora" (Du Marsais), alegoria nu trebuie confundată cu aceasta, întrucît metafora nu oferă decît un singur sens (sensul figurat), în timp ce alegoria are dublu sens: literal şi figurat (Fontanier). De exemplu, în *Mioriţa* moartea este prezentată ca o nuntă, alegoria constituind cam un sfert din baladă, în timp ce expresia „o mîndră crăiasă / a lumii mireasă" din această amplă desfăşurare este doar o metaforă a morţii.

Alegoria nu e doar figură de stil detectabilă pe segmente mici, ci şi procedeu de compoziţie, atunci cînd se extinde la părţi ale unei specii, sau chiar la specii întregi. Astfel fabula foloseşte haina alegorică pentru a promova o morală iar basmul nu e decît o alegorie a luptei dintre bine şi rău. Există de asemenea nuvele, romane sau piese de teatru alegorice. *Metamorfoza* lui Kafka este o alegorie a înstrăinării, *Ciuma* lui Camus semnifică răul fizic şi moral, iar *Rinocerii* lui Eugen Ionescu reprezintă o alegorie a fascismului în special şi dezumanizării în general. Alte opere alegorice: *Cîntarea cîntărilor* a lui Solomon, *Divina comedie* de Dante, *Călătoriile lui Gulliver* de J. Swift, *Micromegas* de Voltaire, *Discipolii la Sais* de Novalis, *Istoria ieroglifică* de D. Cantemir, *Luceafărul* de M. Eminescu, *Noaptea de decemvrie* de Al. Macedonski.

Alegoria nu trebuie confundată nici cu *simbolul*, trop format dintr-un singur cuvînt, de fapt o metaforă recurentă, chiar dacă ambele figuri concretizează abstracţiuni. Astfel, balada *Monastirea Argeşului* este o alegorie a jertfei pentru creaţie, iar biserica este un simbol al creaţiei înseşi.

Exemplu:

Dintre sute de catarge
Care lasă malurile,
Cîte oare le vor sparge
Vînturile valurile?

(M. Eminescu, *Dintre sute de catarge*)

Aliteraţia

Termenul *alliteratio* a fost inventat de umanistul italian Pontanus (secolul al XV-lea) pentru a desemna repetarea în cuvinte succesive, a uneia sau mai multor consoane, aflate de obicei la începutul cuvîntului, cu scopul de a crea impresii imitative.

Aliteraţia este o figură de sunet („de dicţiune") de factură onomatopeică şi se deosebeşte de eufonie care repetă vocale pentru a crea efecte muzicale.

Exemple:

Care *vine, vine, vine* calcă totul în picioare"

(M. Eminescu – *Scrisoare III*)

*Vîjî*ind ca *vij*elia şi ca *ple*snetul de *plo*aie"

(M. Eminescu – *Scrisoare III*)

Prin *v*ulturi *v*întul *v*iu *v*uia"

(G. Coşbuc – *Nunta Zamfirei*)

Şi *z*alele-i *z*u*r*uie c*r*unte"

(G. Coşbuc – *Paşa Hassan*)

Anafora

Termenul este de origine greacă (*anaphora* = „ridicare") şi desemnează o figură de stil constînd în repetarea unui cuvînt la începutul mai multor versuri (în poezie) sau fraze (în proză). Putem întîlni anafora şi la nivelul propoziţiei, efectul fiind mereu acelaşi: de intensificare.

Anafora este opusul epiforei, caz în care cuvîntul repetat se află la sfîrşitul versului ori al segmentului în proză.

Exemple:

A noastră-i jalea cea mai mare
A noastră-i truda cea mai sfîntă

(O. Goga - *Plugarii*)

Că vru ea un domn drept, şi n-am despuiat pe unii ca să îmbogăţesc pe alţii… *că vru ea* un domn treaz, şi-am vegheat, ca să-şi odihnească sufletul ei ostenit … *că vru ea* ca numele ei să-l ştie şi să-l cinstească toţi …

(B. Ştefănescu-Delavrancea – *Apus de soare*)

Doina zic, *doina* suspin
Tot cu *doina* mă mai ţin.
Doina zic, *doina* şoptesc
Tot cu *doina* vieţuiesc.

(*Folclor*)



Antiteza

Prin antiteză (<gr. *antithesis* = „opoziţie”) se pun alături doi termeni opuşi pentru a se reliefa reciproc. Termenul este preluat din filosofie, unde antiteza formează o triadă împreună cu teza şi sinteza.

Înrudită cu oximoronul şi paradoxul, antiteza este o imagine de mare forţă, prin tensiunea psihică pe care o creează. Romanticii, care o percepeau ca pe o expresie a dualităţii universale, au cultivat-o intens, atît ca figură de stil, cît şi ca procedeu compoziţional. Între marii iubitori de antiteze (Petrarca, Shakespeare, Goethe, Novalis, Hugo, Baudelaire, Vigny) se numără şi Eminescu, în opera căruia antiteza apare atît ca procedeu cît şi ca figură de stil. De exemplu, poeziile *Epigonii* şi *Scrisoarea III* sînt construite pe antiteza trecut – prezent, *Luceafărul* şi *Floare-albastră* au în comun antiteza omul de geniu – omul comun ş.a.m.d. Există şi titluri antitetice: *Venere şi Madonă*, *Înger şi demon*, *Împărat şi proletar*, aceste antiteze fiind aici figuri de stil, iar la nivelul textului procedee compoziţionale.

Exemple:

Ea un înger ce se roagă – *El un demon* ce visează;
Ea o inimă de aur – El un suflet apostat;

(M. Eminescu, *Înger şi demon*)

Copacii *albi*, copacii *negri*
Stau goi în parcul solitar

(G. Bacovia, *Decor*)

În apa ei verzuie jucau sterlici de miere
Şi sub *veninul* groaznic simţea că e *dulceaţă*
Dar fălcile-ncleştîndu-şi, cu ultima putere
Bătîndu-se cu *moartea*, uitase de *viaţă*!

(V. Voiculescu, *În Grădina Ghetsemani*)

Antonomaza

Provine din gr. *antonomasia* („un nume pentru alte nume”) şi este o variantă de sinecdocă prin care un nume propriu este înlocuit fie prin unul comun fie printr-o perifrază, sau invers.

Exemple:

„Creangă este un *Homer al nostru*”

(G. Ibrăileanu)

Miltiade este numit „învingătorul de la Maratton”

Blaga – „poetul din Lancrăm”

Leonardo da Vinci –”autorul *Giocondei*”

În limbajul popular diavolul are diverse nume: „spurcatul” , „necuratul” , „cel viclean” , „ucigă-l crucea” ,”ducă-se pe pustii” etc.

Catachreza

Termenul a fost folosit din antichitate (lat. *catachresis* , gr. *katachresis* = ”abuz”) şi se referea la folosirea cu sens figurat a unui cuvînt pentru a da nume unui obiect ce nu are denumire proprie.

Catachreza este o metaforă „tocită” prin uzură, o metaforă de care se abuzează prin utilizare în limbajul practic. De exemplu, cuvîntul „picior”, care la origine denumeşte o parte a corpului omenesc, este folosit prin extensie în sintagme precum: „piciorul mesei”, „piciorul patului”, ”piciorul muntelui” etc. La fel se spune: „gura peşterii”, „gura cămăşii”, „gura sticlei”, „gâtul sticlei” etc. În limbaj popular se spune „strungă” pentru spaţiu dintre dinţii din faţă, cuvântul denumind iniţial deschizătura îngustă prin care trec oile la muls. În limba franceza *gorge* a însemnat mai întîi „gât”, apoi „trecătoare, chei”, iar în limba germană *Blatt* avea la început sensul de „frunză” apoi şi de „foaie” (*Blatt Papier*) sau „ziar” ş.a.m.d.

Comparaţia

Figură de stil apropiată de metaforă, comparaţia (<lat. *comparatio* = „asemănare”) constă în stabilirea unei asemănări între un termen folosit cu sens propriu şi unul folosit cu sens figurat. Cei doi termeni sînt legaţi prin elemente morfologice diverse: *ca, precum, asemenea, aidoma, cît, aşadar, întocmai ca, a părea, a semăna.* Ca şi metafora, comparaţia funcţionează pe principiul

asemănării dintre un termen utilizat cu sens propriu şi un altul utilizat cu sens figurat. Dacă în cazul metaforei termenul folosit cu sens propriu lipseşte de cele mai multe ori, în comparaţie este necesară prezenţa ambilor termeni. La un moment dat se pune problema diferenţei dintre comparaţie şi metaforă, care este, în cele din urmă, una formală. Prezenţa elementului de legătură indică întotdeauna comparaţia.

Comparaţia este o figură de stil cu mare vechime şi frecvenţă în literatură; alături de metaforă şi alegorie, ea este prezentă şi în epopeile homerice. Mult utilizată în descrieri, în special în cele clasice, ea este privită cu condescendenţă de scriitorii moderni.

Fontanier menţiona cîteva exigenţe ale comparaţiei: să fie exactă şi adevărată, să presupună o bună cunoaştere a obiectului cu care se compară, să fie neaşteptată, nouă, uimitoare.

Există atît comparaţii simple, ai căror termeni sînt cuvinte sau sintagme: „le simţim ca-n vis pe toate", „faţa-i roşie ca mărul" (M. Eminescu), cît şi comparaţii dezvoltate, unde elementele sînt propoziţii sau chiar fraze: „şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna / nu micşorează, ci tremurătoare, măreşte şi mai tare taina nopţii, aşa îmbogăţesc şi cu întunecata zare / cu largi fiori de sfînt mister" (L. Blaga).

Exemple:

Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze,
Mii de fire viorie ce cu raza încetează,
Astfel într-a veciniciei noapte pururea adîncă,
Avem clipa, avem raza, care tot mai ţine încă...

(M. Eminescu)

Şi gonind biruitoare tot *veneau a ţării steaguri,*
Ca potop ce prăpădeşte, ca o mare turburată

(M. Eminescu)

Smărăndiţa (...) *plîngea ca o mireasă*

(I. Creangă)

De mii de ani s-*a plămădit* aici *ca într-o înfrigurare viaţa*

(M. Sadoveanu)

Rîul luciu *se-ncovoaie* sub copaci *ca un balaur!*

(V. Alecsandri)

Dinţii seamănă cu nişte perle

(B. Tomaşevski)

Enumeraţia

Enumeraţia (<lat. *enumeratio* = „enumerare”) era în retorica antică un element al discursului, precedent *peroraţiei*, în care erau recapitulate toate dovezile cuprinse în *argumentaţie*. Ca figură de stil, enumeraţia amplifică imaginea prin prezentarea detaliată a unui aspect al realităţii, prin înşiruirea elementelor sale componente.

Exemplu:

C-am avut nuntaşi
Brazi şi *păltinaşi*
Preoţi, *munţii mari*,
Paseri, lăutari
Păsărele mii şi *stele* făclii

(*Mioriţa*)

Ziua ninge, *noaptea* ninge, *dimineaţa* ninge iară

(V. Alecsandri)

Şi, Doamne, frumos era pe atunci, *căci şi părinţii, şi fraţii, şi surorile ni erau sănătoşi*, şi *casa ni era îndestulată*, şi *copiii şi copilele megieşilor erau de-a pururea în petrecere cu noi*, şi *toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare*, de parcă era toată lumea a mea

(I. Creangă)

Epitetul

La fel de vechi ca însăşi literatura, epitetul (<gr. *epitheton* = „care e pus lîngă”) este figura de stil prin care un determinant pune în lumină însuşirea estetică a unui obiect sau a unei acţiuni. Pentru Vianu sînt estetice „acele (însuşiri, n.n.) care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul şi care au un răsunet în fantezia şi sensibilitatea cititorului ”.

Determinatul poate fi un nume sau un verb, iar determinantul poate fi adjectiv, substantiv sau adverb. Tomaşevski consideră epitetul o „determinare poetică”, deosebită de „determinarea logică”,

lipsită de expresivitate. Pentru a distinge un epitet de un adjectiv, Fontanier adoptă o regulă mai veche: dacă prin suprimarea determinantului enunţul îşi pierde înţelesul, avem un adjectiv obişnuit; dacă îşi pierde culoarea, dar nu şi înţelesul, avem un epitet.

Epitetul este un cuvînt folosit cu sens figurat, ceea ce îl apropie de comparaţie şi de metaforă. De exemplu, „cicoarea ochilor" este o metaforă, „ochii ca cicoarea" este o comparaţia iar „ochii de cicoare" un epitet. Toate aceste trei figuri presupun existenţa a doi termeni: unul cu sens propriu, altul cu sens figurat. În cazul metaforei termenul cu sens propriu lipseşte sau apare într-o formă vagă, în comparaţie sînt prezenţi ambii termeni, uniţi printr-o copulă, iar epitetul are următoarea structură: termenul cu sens propriu este determinatul, iar termenul cu sens figurat este determinantul.

Întrucît epitetul se apropie şi de alte figuri de stil, se vorbeşte despre epitet metaforic, personificator, hiperbolizant etc.

Aplicînd diverse criterii taxinomice, T. Vianu distinge: *epitete apreciative* („o luptă *de arhanghel*, triumful *de martir*" – I. Heliade-Rădulescu), *epitete evocative*, care pot fi *morale*, („mintea *beată*", „*veselul* Alecsandri" – Eminescu) şi *fizice* („narcisele *albe*", „luna *argintie*"), *epitete ornante,* adică *generalizatoare* (lumea-i *veselă* şi *tristă* – Eminescu), *epitete individuale* („Pe-a secerii sclipire *nendurată*" – O. Goga), *epitete antitetice*, adică *oximoroane* („farmec *dureros*", „*dulce* jale") ş.a.m.d.

Epitetul e o figură dublă (epitet şi inversiune): „Pe palida-ţi frunte nu-i scris Dumnezeu" (M. Eminescu).

Exemple:

Luna varsă peste toate *voluptoasa* ei văpaie

(M. Eminescu)

Şi-auzi *mândra* glăsuire a pădurii de argint

(M. Eminescu)

Dormeau *adînc* sicriele de plumb

(G. Bacovia)

Tîmpla apasă pe umăr. Păşesc ca pe-o altă
Planetă, *imensă*, *străină* şi *grea*

(N. Labiş)

Eufonia

Provine din gr. *euphonia* (*eu* = „bine” şi *phone* = „sunet”) şi denumeşte o figură fonologică prin care se urmăreşte potrivirea în aşa fel a vocalelor şi consoanelor, încît sonoritatea să fie cît mai armonioasă şi cît mai plăcută. Eufonia evită sunetele sau grupurile de sunete stridente, nemuzicale ca şi aglomerarea vocalelor sau consoanelor în grupuri compacte, mizînd pe alternarea vocalelor şi consoanelor.

Tomaşevski distinge între *eufonia cantitativă* (*euritmia*), la care concură cadenţa, intonaţia şi ritmul şi *eufonia calitativă*, care este de două feluri: *acustică* (utilizarea unor îmbinări plăcute pentru auz) şi *articulară* (urmăreşte o pronunţie cît mai comodă).

Pe eufonie s-a pus accent cu deosebire în epocile clasice, caracterizate prin aspiraţia către forma perfectă.

Exemple:

Argint e pe ape şi aur în aer

(M. Eminescu)

Aşteptăm într-un loc unde încă mai sună
Din undele apelor line, izvoarele.
Cînd va scăpăta soarele, cînd va răsări luna,
Aici vor veni în şirag să s-adape
Una cîte una, căprioarele

(N. Labiş)

Exclamaţia (retorică)

Termenul provine din latină (*exclamare* = „a striga”) şi denumeşte un procedeu artistic constînd în exprimarea unui sentiment puternic, prin exclamaţii şi interjecţii. Exclamaţia are valoare stilistică doar atunci cînd nu este sinceră, ci plăsmuită, retorică. Ea trebuie să dea impresia unui sentiment viu şi spontan.

Exemple:

Oh! Oh! Oh! Săracă ţară a Moldovei!

(Ion Neculce)

N-aş trăi la cîmp, Doamne fereşte! Halal de noi!

(Ion Creangă)

Spuma asta-nveninată, astă plebe, ăst gunoi
Să ajung-a fi stăpînă şi pe ţară şi pe noi!

(M. Eminescu)



Gradaţia

Gradaţia (<lat. *gradatio* <*gradus* = „grad, treaptă") este o figură de stil care constă în trecerea progresivă de la o treaptă la alta a unui aspect al realităţii cu scopul de a-i spori, prin intensificare, expresivitatea.

Gradaţia poate fi *ascendentă* (*climax*) sau *descendentă* (*anticlimax*). În cadrul gradaţiei ascendente intensitatea creşte din ce în ce mai mult, ajungînd la un punct culminant:

Îl vede azi, îl vede mîni
Astfel dorinţa-i gata:
El iar, privind de săptămîni,
Îi cade dragă fata.

(M. Eminescu)

Gradaţia descendentă cunoaşte o slăbire a intensităţii de la o treaptă la alta:

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemîngîiet
Îndulcind cu dor de moarte

(M. Eminescu)

În desfăşurarea ei, gradaţia poate antrena uneori şi alte figuri de stil: epitete, comparaţii, metafore, enumeraţii, repetiţii, hiperbole etc.

Critica modernă vorbeşte despre gradaţie şi în situaţia în care un personaj se transformă din punct de vedere psihologic moral sau intelectual, evoluînd treptat de la o stare la alta.

Exemple:

Mihai îl zăreşte şi-alege vro doi,
Se-ntoarce şi pleacă spre gloată

Ca volbura toamnei se-nvîrte el roată
Şi intră-n urdie ca lupu-ntre oi
Şi-o frînge degrabă şi-o bate înapoi
Şi-o vîntură toată

(G. Coşbuc)

Zidul se suia
Şi o cuprindea
Pîn' la gleznişoare
Pîn' la pulpişoare
Pîn' la costişoare...

(*Monastirea Argeşului*)

Am descoperit că orbesc încetul cu încetul, aşa că n-a existat un moment anume. A venit treptat, ca un amurg de vară. Eram bibliotecar-şef la Biblioteca Naţională şi am început să descopăr că sînt înconjurat de cărţi fără litere. Apoi prietenii mei şi-au pierdut chipurile. Apoi am descoperit că nu mai e nimeni în oglindă.

(J. L. Borges, traducere de M. Simion Constantinescu)

Hiperbola

Termenul provine din gr. *hyperbole* (*hyper* = „peste" şi *ballein* = „a arunca") şi desemnează o figură de stil constînd în exagerarea prin mărire sau micşorare, a trăsăturilor unui aspect al realităţii pentru a impresiona cititorul.

Hiperbola este întîlnită în folclor ca procedeu de realizare a fantasticului şi uneori e atît de des utilizată în limbajul popular, încît îşi pierde expresivitatea („mort de sete", „îngheţat de spaimă", „fierbea de mînie"). Hiperbola tinde să opereze ca o metaforă („privirea ta mă *arde*"), ca o comparaţie („iute ca *gîndul*") sau ca epitet („*ucigătoare* visuri").

Există opere în care hiperbola este generalizată, ca în cazul celor avînd eroi de dimensiuni cu totul neobişnuite: *Gargantua şi Pantagruel* de Fr. Rabelais, *Călătoriile lui Gulliver* de J. Swift, *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă.



Exemple:

Iar Oşlobanu cu ciubotele dintr-o vacă şi cu tălpile din alta.

(I. Creangă)

Sălbatecul vodă e-n zale şi fier
Şi zalele-i zuruie crunte,
Gigantică poartă-o cupolă pe frunte,
Şi vorba-i e tunet, răsufletul ger,
Iar barda-i din stînga ajunge la cer
Şi vodă-i un munte

(G. Coşbuc)

Pentru-a crucii biruinţă se mişcară rîuri-rîuri,
Ori din codri răscolite, ori stîrnite din pustiuri;
Zguduind din pacea-adîncă ale lumii începuturi,
Înegrind tot orizontul cu-a lor zeci de mii de scuturi,
Se mişcau îngrozitoare ca păduri de lănci şi săbii,
Tremura înspăimîntată marea de-ale lor corăbii !...

(M. Eminescu)

Interogaţia (retorică)

Interogaţia (<lat. *interogatio* = „întrebare") este o figură de stil prin care autorul sau poetul pune o întrebare sau un şir de întrebări la care nu aşteaptă un răspuns. Oratorul foloseşte interogaţia pentru a convinge, iar poetul pentru a-şi exprima sentimente sau stări, dar niciodată îndoieli.

Exemple:

Ce mângăiere i-au rămas? Nici una. Ce sprijeneală i-au rămas? Nici una. Ce priietin i s-arată? Nici unul.

(D. Cantemir)

Nu eşti frumoasă, nu eşti înavuţită?... N-ai feciori mulţi care te iubesc? N-ai cartea de vitejie a trecutului şi a viitorului înaintea ta?... Pentru ce curg lacrămile tale?...

(Al. Russo)

De ce nu voi pentru nume, pentru glorie să scriu?
Oare glorie să fie a vorbi într-un pustiu?

(M. Eminescu)

Inversiunea

Termenul provine din latină (*inversio* = „răsturnare") şi denumeşte o figură de stil realizată prin inversarea ordinii obişnuite a cuvintelor cu scopul de a scoate în evidenţă un anumit aspect. Punerea adjectivului în faţa determinatului este socotită un procedeu poetic, chiar dacă e vorba de un adjectiv obişnuit, („o *prea frumoasă* fată", „*galbenele* file"). Dacă adjectivul antepus este un epitet se obţine o figură dublă („O *tînără* umbră de soare-l fereşte", „Şi dulce e viaţa în *rozul* Bagdad" – Al. Macedonski).

Inversiunile verbale sînt specifice limbajului popular („Jelui-m-aş şi n-am cui").

Exemple:

Plecatu-s-au cornul inorogului, *împiedicatu-s-au* paşii celui iute, *închisu-s-au* cărările cele neumblate...

(D. Cantemir)

Lângă salcâm *sta-vom* noi noaptea întreagă
Ore întregi *spune-ţi-voi* cît îmi eşti dragă

(M. Eminescu)

„Ai noştri tineri la Paris învaţă
La gît cravatei cum să lege nodul"

(M. Eminescu)

„Vom merge spre *fierbintea, frenetica vieaţă,*
Spre sînul ei puternic, cioplit în *dur bazalt*"

(I. Barbu)

Invocaţia (retorică)

În antichitate poeţii erau conştienţi de faptul că inspiraţia şi talentul sînt daruri cereşti, drept pentru care îşi începeau lucrarea cu o invocaţie către o divinitate protectoare, adesea către muză („Cîntă



zeiţă mînia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul" – Homer, *Iliada*). Invocaţia (<lat. *invocatio* = „invocaţie") a devenit apoi o figură retorică prin care poetul se adresa unui personaj absent sau imaginar (de regulă o divinitate).

Exemple:

Muză! Ce lui Omir odinioară
Cîntaşi Vatrahomiomahia
Cîntă şi mie, fii bunişoară,
Toate cîte făcu ţigănia

(Ion Budai-Deleanu)

Cum nu vii tu, Ţepeş doamne, ca punînd mîna pe ei,
Să-i împarţi în două cete: în smintiţi şi în mişei,
Şi în două temniţi large cu de-a sila să-i aduni,
Să dai foc la puşcărie şi la casa de nebuni !

(M. Eminescu)

Ironia

Du Marsais definea ironia (<lat. *ironia* <gr. *eironia* = „ironie, simulare") drept „o figură prin care vrem să lăsăm să se înţeleagă contrariul celor spuse", în care cuvintele „nu sînt luate în sens propriu şi literal".

Dar figura care exprimă contrariul celor spuse este antifraza, clasă din care fac parte, pe lîngă ironie, litota, eufemismul şi asteismul. Spre deosebire de aceste figuri însă, ironia presupune o atitudine duplicitară (una spune, alta gîndeşte), care poate îmbrăca diverse nuanţe, de la autopersiflare şi falsă modestie, la batjocura amabilă şi sarcasm.

La vechii greci ironia era o formă prin care cel inteligent simula ignoranţa, pentru a stimula gîndirea preopinentului, cum făcea Socrate. Iluminiştii o foloseau pentru a-i ridiculiza pe contemporani iar romanticii o înţelegeau în sens filosofic, ca „liberate de spirit" (R. Huch), ironia fiind pentru ei o formă a nemărginitei iubiri (L. Tieck).

Exemple:

O *te-admir* progenitură de origine romană!

(M. Eminescu)

Doar unu-i Împăratu Roş, vestit pe meleagurile aceste pentru *bunătatea* lui cea nepomenită şi *milostivirea* lui cea neauzită

(I. Creangă)

Tare-mi eşti *drag* !... Te-aş vîrî în sîn, dar nu încapi de urechi...

(I. Creangă)

Litota

Litota (<gr. *litotis* = „micime, simplitate”) este o figură de stil opusă hiperbolei, în sensul că procedează la atenuare sau la negaţie pentru a evidenţia un anumit aspect. Du Marsais consideră că sînt litote formule precum „nu este prost”, „nu este fricos”, „nu te duşmănesc”, „nu te pot lăuda”, care înseamnă de fapt „este mai deştept decît s-ar crede”, „este curajos”, „te iubesc”, „nu-mi place purtarea ta”.

Exemplu:

Măriuca Savului, care, drept să vă spun, *nu-mi era urîtă*...

(I. Creangă)

Metafora

„Metafora este probabil cea mai rodnică facultate pe care o posedă omul. Eficienţa ei ajunge să atingă hotarele taumaturgiei şi pare o unealtă de creaţie pe care Dumnezeu a uitat-o înăuntrul uneia din creaturile sale în timp ce o plăsmuia, aşa cum chirurgul distrat îşi lasă un instrument în abdomenul pacientului operat”. Prin aceste cuvinte Ortega y Gasset ne ajută să înţelegem mai bine de ce metafora nu e socotită doar un trop între ceilalţi, ci regina figurilor şi poezia însăşi (T. Vianu).

Conceptul are etimologie greacă (*metaphora* = „deplasare”) şi a trezit un mare interes în rîndul teoreticienilor. De la Aristotel pînă la P. Ricœur metafora a constituit obiectul atîtor studii şi teorii, încît o prezentare chiar succintă a lor ar însemna o inadecvare la scopul şi dimensiunile lucrării de faţă şi ar comporta, în plus, riscul relativizării. Pentru o mai bună înţelegere a noţiunii vom aminti totuşi cîteva opinii, pe care le considerăm semnificative.

-substantiv:

Pe-un pat alb ca un linţoliu zace *lebăda* murindă,
Zace palida vergină cu lungi gene, voce blândă,
Viaţa-i fu *o primăvară*, moartea-*o părere de rău*

(M. Eminescu)

-adjectiv substantivizat: „*tîrziul* lumii", „*cenuşiul* vieţii"
-verb:

scripetele a prins a scîrţîi pe odgon şi apa *rupea* şi *fărîma* în solzi lumina

(M. Sadoveanu)

Părând pe veci *a răsări*
Din urmă moartea-i *paşte*

(M. Eminescu)

Imaginea metaforică poate fi formată din unul, două sau mai multe cuvinte. De exemplu, Nichita Stănescu numeşte ploaia „rîu vertical", pentru Eminescu vîrtejul de apă este „cuibar rotind de ape" iar pentru Blaga misterele sînt „corola de minuni a lumii".

Metafora este cu atît mai expresivă cu cît asociaţia dintre cei doi termeni este mai neobişnuită, mai frapantă. Astfel sînt definiţiile poetice (de fapt metafore *in praesentia*) pe care Al. Mateevici le dă limbii române: „un şirag de piatră rară", „foc ce arde", „frunză verde", „graiul pîinii", „roi de fulgere" ş.a.m.d.

Exemple:

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,
Prin care trece albă *regina nopţii* moartă

(M. Eminescu)

„Regina nopţii" este luna – metaforă *in absentia*

Iar *somnul, vameş vieţii*, nu vrea *să*-mi *ieie vamă*.

(M. Eminescu)

Printr-o metaforă *in praesentia* poetul numeşte somnul „vameşul vieţii". La Eminescu somnul însuşi apare în general ca o metaforă, ca o formă a morţii. Aici somnul are sensul de linişte, de sfîrşit al zbuciumului zilnic, de adormire a conştiinţei. „Vama", prezentă în două imagini metaforice, una nominală („vameş vieţii") şi una verbală („să ieie vamă") este o metaforă întîlnită şi în alte poezii, semnificaţia de aici fiind aceea de tribut, de dependenţă faţă de somn şi implicit faţă de moarte.

Lopeţile *săpau* acum *cărări* lungi prin apa purpurie a fluviului.

(M. Sadoveanu)

Prin metaforele *in absentia* „săpau" şi „cărări" autorul numeşte afundarea lopeţilor în apă şi respectiv urma lăsată de ele.

Priveam de la locurile noastre printre *draperiile moi ale sălciilor.*

(M. Sadoveanu)

Metaforă *in praesentia* avînd ca termen-obiect „sălciile" şi ca termen-imagine „draperiile". Din această imagine metaforică face parte şi epitetul „moi".

Dar văile vuiră. Căzută în genunchi
Îşi ridicase capul, îl clătină spre stele,
Îl prăvăli apoi stîrnind pe apă
Fugare *roiuri negre de mărgele*

(N. Labiş)

Şi aici imaginea metaforică este întregită de un epitet, „negre", întreaga expresie „Roiuri negre de mărgele" fiind termenul-imagine folosit pentru a numi picăturile de sînge.

În somn *sîngele* meu ca un val
se trage din mine
înapoi *în părinţi*

(L. Blaga)

Aici întreaga construcţie este de fapt metaforică, o metaforă revelatorie care sugerează, după cum însuşi poetul explică undeva, „misterul somnului".

Eu *te-am rupt* pe tine din aer
zeitate melodioasă, subţire,
ca să trec *inelul braţului* meu
în jurul mijlocului tău nervos, ca un deget.

(N. Stănescu)

Dacă avem în vedere titlul poeziei (*Către Galateea*), metafora „te-am rupt din aer" se referă la iubită ca la o plăsmuire a poetului. Următoarea metaforă, „zeitate", este o imagine a iubitei, iar „inelul braţului" este o metaforă simbol, inelul simbolizînd unirea prin iubire, logodna.

Sînt, Doamne, *un sac* de *pleavă* şi *neghină*
În *aria pîndită de demon.*

Ca să s-aleagă *boaba* mea puţină
Mă *vînturi* Tu prin *ciur* şi prin *dîrmon.*

Să fiu pe *masa*-Ţi *pită* închinată
Prin cîte *site pulberea* să-mi *cern*?
Să treacă numai *lamura* curată
Şi tot ce-n mine-*ai semănat* etern.

(V. Voiculescu, *Sînt, Doamne*)

Această poezie mistică a lui Voiculescu îndreptăţeşte ideea că metafora este hierofanie, Logosul în forma lui originară, prin care oamenii *se cuminecau* din Dumnezeu. Am putea spune că din metaforă s-a născut, prin cădere şi degradare, cuvîntul obişnuit, vehicul al *comunicării.*

Caracterul alegoric, densitatea simbolurilor şi a metaforelor şi în general înalta expresivitate sînt inerente limbajului mistic. Pentru a da expresie sensurilor lui adînci şi tainice, textul religios recurge la imagini. Întreaga simbolistică religioasă nu este altceva decît încercarea de a plăsmui o imagine a transcendenţei, a absolutului. Grigore de Nyssa spunea: „Cum te-ar putea preamări vreun cuvînt? Nici un cuvînt nu te poate rosti / (...) Pe Tine, Cel ce dai nume tuturor, / Cum aş putea eu să te numesc pe Tine, / singurul de nenumit?". A numi nenumitul – aceasta este metafora, la aceasta se reduce poezia.

Textul lui Voiculescu este o rugăciune, o alegorie a nevoinţei şi a dorinţei de comuniune cu divinitatea. Toate cuvintele subliniate sînt metafore. Poetul îşi evaluează credinţa, faptele atît de impure („un sac" de „pleavă" şi „neghină", adică o sumă păcate), cauzate de precara condiţie umană, de ispitele lumii („aria", „pîndită de demon"). „Boaba" reprezintă faptele bune care se vădesc prin încercări repetate, sugerate prin metaforele: „mă vînturi", „ciur", „dîrmon".

„Pita" este simbolul comuniunii, al îndumnezeirii omului. Aici ea semnifică de asemenea prinosul ce poetul tinde a fi (dăruire totală, alteritate revenită la esenţă). „Lamura" este prin definiţie o metaforă însemnînd „partea cea mai bună, mai aleasă şi mai curată dintr-un lucru", iar ultima metaforă se referă la pilda semănătorului, care este Dumnezeu, şi la nădejdea poetului de a fi un pămînt bun, în care sămînţa divină să rodească.

După cum se poate lesne observa, metaforele sînt numeroase şi concentrate, toate fiind metafore *in absentia*.

Metonimia

Ca şi metafora, metonimia (<gr. *metonymia* = „înlocuirea unui nume cu altul") este un trop cap de serie care ia naştere prin substituirea de termeni, dar, spre deosebire de aceasta, înlocuirea nu se face pe baza asemănării ci prin corespondenţă. Aşadar metonimia este figura de stil prin care un obiect este numit cu un termen desemnînd un alt obiect, legat de primul printr-o relaţie de corespondenţă.

Tomaşevski observă că „metonimia se deosebeşte de metaforă prin faptul că între sensul propriu şi cel figurat există o dependenţă materială, *obiectele* şi *fenomenele* definite de sensul propriu şi cel figurat se află într-o relaţie de cauzalitate sau într-o altă relaţie obiectivă". Teoreticianul rus stabileşte şi o regulă practică de diferenţiere a celor două figuri: metafora poate fi transformată de obicei în comparaţie, pe cînd metonimia nu permite această operaţie.

În metonimie se substituie:

-cauza prin efect:

La noi sînt cîntece şi flori
Şi *lacrimi* multe, multe

(O. Goga)

(*lacrimi* în loc de *suferinţă, jale*)

-efectul prin cauză:

Faţa-i roşie ca mărul, *de noroc* i-s umezi ochii

(M. Eminescu)

(*noroc* în loc de *lacrimi de fericire*)

-conţinutul prin obiect:

Stăpînul vitreg vă loveşte
cînd *cerul* bine-vă-cuvîntă

(O. Goga)

(*cerul* în loc de *Dumnezeu*)

Destul de des se întîlnesc metonimii de tipul „îi place *paharul*", unde *pahar* are sensul de *băutură*.

-opera prin numele autorului:

Se spune: „Am achiziţionat *un Van Gogh* sau *un Eminescu*" făcîndu-se referire a operele lor.

-numele produsului prin numele locului de provenienţă:

Şi *Cotnarul* amintirii în pahare să se toarne

(I. Pillat)

În acelaşi sens se mai spune *un bordeaux, un caşmir, o olandă, un persan* pentru produse provenind din aceste locuri.

-numele profesiei prin numele instrumentului:

un maestru al penelului pentru *un pictor*
un condei de excepţie pentru *un scriitor*

-numele unui lucru prin simbolul lui:

tronul, sceptrul, coroana pentru *puterea regală*
purpura pentru *suverani*
roba pentru *magistraţi*
rasa pentru *călugări*
jugul, lanţul, fierul pentru *sclavie*
crucea pentru *creştinism*
semiluna pentru *mahomedanism*

Exemplu: Tot ce stă în umbra *crucii,* împăraţi şi regi s-adună
Să dea piept cu uraganul ridicat de *semilună.*

(M. Eminescu)

Oximoronul

Termenul provine din grecescul *oxymoron* (*oxys* = „muşcătură" şi *moros* = „nebun") şi denumeşte o figură de stil rezultată prin alăturarea a doi termeni contradictorii. Spre deosebire de antiteză de care se apropie ca figură antinomică, oximoronul este un epitet al cărui sens se opune sensului cuvîntului determinat.

Figură de mare efect, oximoronul creează imagini surprinzătoare, depăşind adesea tenta ironică şi revelînd adevăruri fundamentale.

Exemple:

De-*mbunătăţiri rele* cît vrei sîntem sătui

(Gr. Alexandrescu)

Venere *marmură caldă*, ochi de piatră cu scânteie
(M. Eminescu)

Şi *durerea mea cea dulce* cu durerea ta alin-o
(M. Eminescu)

Mai multă noapte, mai multă noapte...
Beznă măreaţă, mumă a luminii
Uger de umbră dulci ţi-s ciorchinii...
Sugem cu somnul *negrul* tău *lapte.*
(V. Voiculescu)

Ah! *Sprinteneală grea, orgoliu sec*!
Hău hîd în forme minunate! Fum
Scăpărător, foc rece, fulg de plumb,
Somn veşnic *treaz*, *bolnavă sănătate*!
....
Iubirea-i fum ce-şi are-n plîns izvor
Curată-i para-n ochii plini de dor;
De-o tulburi, e o mare-n agonie,
Şi ce mai e? *Cuminte nebunie*
Şi *dulce fiere* care prins te ţine"
(W. Shakespeare, traducere de Virgil Teodorescu)

Paradoxul

Conform etimonului său grecesc (*paradoxos* = „contrar aşteptării, extraordinar") paradoxul e o figura de stil care surprinde prin contradicţia ce o conţine (A doua parte a enunţului se opune afirmaţiei din prima parte).

Figură antinomică, la fel ca antiteza şi oximoronul, paradoxul conferă discursului vigoare şi profunzime.

A fost cultivat mai întîi de sofiştii greci, apoi de retorii romani iar mai tîrziu de scriitori din toate epocile: Shakespeare, La Rochefoucauld, La Bruyère, J. J. Rousseau, Voltaire, H. Heine, O. Wilde, B. Show, etc.

În literatura română au fost mari amatori de paradoxuri I. L. Caragiale şi E. Cioran.



Exemple:

Ştiu că nu ştiu nimic

(Socrate)

Chiar dacă *tac, spun* îndestul

(Cicero)

Cine foloseşte *forţa* îşi dovedeşte *slăbiciunea*

(R. Tagore)

Iubesc trădarea, dar *urăsc pe trădători*"

(I. L. Caragiale)

Iubesc istoria României *cu o ură* grea

(E. Cioran)

Personificarea

Personificarea (<fr. *personification*) este o variantă mai nouă a *prozopopeii* (<gr. *prosopopoiia <prosopon* = „persoană" şi *poiein* = „a face") şi constă în a atribui unui obiect sau unei abstracţiuni însuşiri omeneşti care se referă la înfăţişare, comportament, mentalitate, limbaj, sentimente ş.a.m.d.

Este indispensabilă fantasticului şi se întîlneşte în specii cum ar fi fabula, legenda, basmul, balada etc.

Literatura populară nu se poate lipsi de ea, iar literatura cultă îi acordă importanţă doar în anumite epoci (de pildă îi romantism).

Exemple:

Oiţă bîrsană,
De eşti năzdrăvană,
Şi de-o fi să mor…

(*Mioriţa*)

Codrule, codruţule,
Ce mai faci, drăguţule
Că de cînd nu ne-am văzut
Multă vreme a trecut

(M. Eminescu)

Iar codrii ce-*nfrăţiţi* cu noi
Îşi înfioară sînul

Spun că din lacrimi e-mpletit
Şi *Oltul, biet, bătrînul*

(O. Goga)

Fulgi uriaşi deasupra ţării cad,
Pe bărăgane *vînturile ţipă*

(N. Labiş)

Şi *melodia a întins* spre tine
braţele ei reci

(N. Stănescu)

Repetiţia

Repetiţia (<lat. *repetitio*) este figura de stil constînd în repetarea unor sunete, cuvinte, sintagme cu scopul de a mări expresivitatea.

Repetiţia este *fonologică* (de exemplu *aliteraţia*), atunci cînd se repetă sunete, *lexicală*, cînd se repetă cuvinte sau sintagme şi *gramaticală* (de exemplu *chiasmul*) cînd se repetă o structură mai amplă.

Exemple:

Jelui-m-aş şi n-am cui!
Jelui-m-aş vîntului,
Vîntului, crivăţului

(*Toma Alimoş*)

Ziua *ninge*, noaptea *ninge*, dimineaţa *ninge* iară

(V. Alexandri)

Care *vine, vine, vine*, calcă totul în picioare

(M. Eminescu)

Dormeau adînc sicriele *de plumb*
Şi flori *de plumb* şi funerar vestmînt -
Stam singur în cavou… şi era vînt…
Şi scîrţîiau coroanele *de plumb*.

(G. Bacovia)



Sinecdoca

Denumită şi *comprehensiune,* sinecdoca (<gr. *synekdoke* = „cuprindere la un loc") este o variantă a metonimiei cu care se confundă uneori. Spre deosebire de aceasta însă sinecdoca implică raporturi calitative între întreg şi parte, gen şi specie, plural şi singular, obiect şi material ş.a.m.d.

Du Marsais explică astfel diferenţa dintre metonimie şi sinecdocă: „în metonimie iau un nume în locul altuia în timp ce în sinecdocă iau ceea ce este *mai mult* pentru ceea ce este *mai puţin*, sau ceea ce este *mai puţin* pentru ceea ce este *mai mult*".

În sinecdocă se substituie:

-întregul prin parte (sau invers):

Dintre sute de *catarge*
Care lasă malurile

(M. Eminescu)

(*catarge* în loc de *corăbii*)

-specia prin gen (sau invers):

făptura lui Dumnezeu în loc de *om*

-pluralul prin singular (sau invers):

Bolliac cînta *iobagul* şi-a lui lanţuri de aramă

(M. Eminescu)

(*iobagul* în loc de *iobagii*)

-obiectul prin materia din care este făcut:

Alămurile din orchestră au tăcut

(I .Minulescu)

(*alămuri* în loc de *trompete*)

-concretul prin abstract:

Minciuna stă cu regele la masă

(Al. Vlahuţă)

(*minciuna* în loc de *sfetnici mincinoşi*)

În exemplul: „*Mîna* care-a dorit *sceptrul universului*..."avem două sinecdoce: *mîna* în loc de *om* şi *sceptru universului* în loc de *cunoaşterea absolută*

VII. ELEMENTE DE PROZODIE

Prozodia (<gr. *prosodia* = „intonare, accentuare") studiază tehnica versificaţiei, adică modul de combinare a vocalelor şi consoanelor, cantitatea şi durata lor, pauzele, accentul, intonaţia etc. Noţiunea de *prozodie* se mai foloseşte pentru a denumi ştiinţa grupării în unităţi metrice, fiind în acest caz sinonimă cu *metrica.*

Elementele cu care prozodia operează în mod curent sînt: ritmul, rima, măsura, cezura, versul, strofa, refrenul.

Ritmul

În Grecia antică *rhytmos* însemna „număr, măsură, cadenţă" şi desemna iniţial sincronizarea prin comenzi a diferitelor grupuri de muncă. De la ritmul muncii s-a ajuns apoi la ritmul versului, obţinut prin repetarea unităţilor izometrice. Aceste unităţi, caracterizate prin combinarea regulată a silabelor accentuate şi neaccentuate, se numesc *picioare metrice*. Un picior metric poate fi format din două, trei sau patru silabe. Pentru mai multă coerenţă nu vom folosi ca unitate de măsură *mora*, care la antici era egală cu o silabă neaccentuată.

Notînd cu ∪ silaba scurtă (neaccentuată) şi cu – silaba lungă (accentuată) obţinem următorul tabel al picioarelor metrice:

a) Picior metric de două silabe

1.	Pirihicul	∪	∪
2.	Troheul	–	∪
3.	Iambul	∪	–
4.	Spondeul	–	–

b) Picior metric de trei silabe:

1.	Tribrahul	∪	∪	∪
2.	Dactilul	–	∪	∪
3.	Amfibrahul	∪	–	∪
4.	Anapestul	∪	∪	–
5.	Creticul	–	∪	–
6.	Bahicul	∪	–	–
7.	Molosul	–	–	–

c) Picior metric de patru silabe:

1.	Proceleusmaticul	∪	∪	∪	∪
2.	Peon I	–	∪	∪	∪
3.	Peon II	∪	–	∪	∪
4.	Peon III	∪	∪	–	∪
5.	Peon IV	∪	∪	∪	–
6.	Ionicul mare	–	–	∪	∪
7.	Ionicul mic	∪	∪	–	–
8.	Coriambul	–	∪	∪	–
9.	Antiopastul	∪	–	–	∪
10.	Diiambul	∪	–	∪	–
11.	Ditroheul	–	∪	–	∪
12.	Dispondeul	–	–	–	–
13.	Epitritul I	∪	–	–	–
14.	Epitritul II	–	∪	–	–
15.	Epitritul III	–	–	∪	–
16.	Epitritul IV	–	–	–	∪

Vom recurge la exemple doar pentru acele picioare metrice care apar frecvent în poezia noastră, determinînd ritmurile cele mai cunoscute: trohaic, iambic, dactilic, amfibrahic, anapestic.

1. Ritmul trohaic

Este alcătuit din picioare metrice bisilabice în care prima silabă este accentuată iar a doua neaccentuată (– ∪).

Este specific poeziei populare:

Doi- nă / doi nă / cîn-tec dul ce

- ∪ / - ∪ / - ∪ - ∪

(Doină)

2. Ritmul iambic

Este alcătuit din picioare metrice bisilabice în care prima silabă este accentuată, iar a doua neaccentuată (∪ –).



A fost / o - da - / tă ca-n / po - veşti
∪ – / ∪ – / ∪ – / ∪ –

(M. Eminescu, *Luceafărul*)

3. Ritmul dactilic

Este alcătuit din picioare metrice trisilabice avînd prima silabă accentuată iar următoarele două neaccentuate (– ∪ ∪)

Mih- nea în- / ca- le- că, / ca- lul său / tro- po- tă
– ∪ ∪ / – ∪ ∪ / – ∪ ∪ / – ∪ ∪

(D. Bolintineanu, *Mihnea şi baba*)

4. Ritmul amfibrahic

Este format din picioare metrice trisilabice avînd accentuată doar silaba din mijloc (∪ – ∪)

Pe vo- dă-l / ză- reş- te / că- la- re / tre- cînd
∪ – ∪ / ∪ – ∪ / ∪ – ∪ / ∪ –

(G. Coşbuc, *Paşa Hassan*)

5. Ritmul anapestic

Este format din picioare metrice trisilabice în care ultima silabă este accentuată, iar celelalte neaccentuate (∪ ∪ –)

Pe-o că- ra- / re um- bri- / tă ză- cea
∪ ∪ – / ∪ ∪ – / ∪ ∪ –
O săr- ma- / nă ga- roa- / fă pier- du- tă
∪ ∪ – / ∪ ∪ – / ∪ ∪ – ∪

Rima

Este definită ca identitatea acustică a silabelor de la sfîrşitul versurilor. Deşi e un element fonologic, rima participă la accentuarea ideii, fiind determinată la rîndul său de încărcătura semantică a versului.

În funcţie de diverse criterii, rimele se clasifică astfel:

1. Din punct de vedere morfologic:

a) *Rime lexicale*´(unde coincide tema cuvintelor) : *pai / rai*

b) *Rime gramaticale* (unde coincid desinenţele flexionare): hăul*ind* / chiu*ind*

c) *Rime lexico-gramaticale* (coincid şi sunetele rădăcinilor şi ale desinenţei): *zilei / milei*

2. Din punctul de vedere al armoniei:

a) *Rime sărace* (identitatea se reduce la ultima silabă accentuată din cuvînt) :pove*şti* / împărăte*şti*

b) *Rime bogate* (încep cu consoanele de dinaintea ultimei vocale accentuate) : v*întul* / păm*întul*

3. După accent:

a) Rime simple, care pot fi:

-masculine (accentul cade pe ultima silabă): ar*ab* / sl*ab*

-feminine (accentul cade pe penultima silabă): rămur*ele* / rîndun*ele*

b) Rime complexe (încep cu silaba antipenultimă, avînd, pe lîngă accentul principal, şi accente secundare): cat*argele* / l*argele*

4. După succesiunea rimelor în strofă se disting:

a) *Monorima* (aceeaşi rimă la cel puţin trei versuri succesive) – este frecventă în folclor

Cum o auz*ea*, a
Manea se perd*ea*, a
Ochii-i se-nvel*ea*, a
Lumea se-ntorc*ea*, a
Norii se-nvîrt*ea* a

(*Monastirea Argeşului*)

b)*Rima împerecheată* sau *succesivă* (primul vers rimează cu al doilea, iar al treilea cu al patrulea)

Luna pe cer trece-aşa sfântă şi cl*ară*, a
Ochii tăi mari caută-n frunza cea r*ară*, a
Stelele nasc umezi pe bolta sen*ină*, b
Pieptul de dor, fruntea de gânduri ţi-e pl*ină*. b

(M. Eminescu, *Sara pe deal*)

c) *Rima încrucişată* sau *alternantă* (primul vers rimează cu al treilea iar al doilea cu a patrulea).

Dintre sute de cat*arge* a
Care lasă m*alurile* b
Cîte oare le vor sp*arge* a
Vânturile, v*alurile* b

(M. Eminescu, *Dintre sute de catarge*)

d) *Rima îmbrăţişată* (primul vers rimează cu al patrulea, iar al doilea cu al treilea)

Păşeşte-n ţarină semănă*torul* a
Şi-n brazda neagră, umedă de r*ouă*, b
Aruncă-ntr-un noroc viaţa n*ouă*, b
Pe care va lega-o vii*torul* a

(Al. Vlahuţă, *Semănătorul*)

e) *Rima variată* (versurile care rimează sînt amestecate, neavînd nici o ordine) – se foloseşte mai ales în fabulă.

Cît îmi sînt de urîte unele dobit*oace*, a
Cum lupii, urşii, leii şi alte cît*eva*, b
Care cred despre sine că preţuiesc c*eva*! b
De se trag din neam m*are*, c
Asta e o-ntîmpl*are*. c
Şi eu poate sînt nobil, dar s-o arăt nu-mi pl*ace*. a

(Gr. Alexandrescu, *Cîinele şi căţelul*)

Versurile scrise fără rimă se numesc *versuri albe*.

Măsura

Termenul provine din lat. *mensura* („măsură") şi denumeşte numărul silabelor dintr-un vers.

Măsura poate avea între patru şi optsprezece silabe.

Poezia populară are de regulă măsura cea mai mică:

Pe-un picior de plai,
Pe-o gură de rai
Iată vin în cale
Se cobor la vale...

(*Mioriţa*)

Versurile care rimează trebuie să aibă aceeaşi măsură. Această regulă nu este respectată însă de toţi poeţii, mai ales în modernism, unde rimează adesea versuri scurte cu versuri lungi:

Chiondorîş
Căta pe cale;
De pe şale
Cînd la deal şi cînd la vale,
Curgeau betele tîrîş
Iar din plosca ei de guşă
De mătuşă
Un tăios, un aspru hîrrşi…

(Ion Barbu, *Ritmuri pentru nunţile necesare*)

Cezura

Cezura (<lat. *caesura* = „tăiere”) este pauza ce apare la mijlocul unui vers mai lung. Ea împarte versul în două *hemistihuri*:

Cînd cu gene ostenite // sara suflu-n lumânare

(M. Eminescu)

Hemistihurile nu sînt întotdeauna egale:

Sara pe deal // buciumul sună cu jale…

(M. Eminescu)

În poezia antică cezura era riguros clasificată şi aplicată. Modernii însă nu îi acordă aceeaşi importanţă.

Versul

Termenul provine din lat. *versus* („şir al scrierii” şi denumeşte un rînd dintr-o poezie.

În poezia antică versurile erau metrice, adică bazate pe cantitatea silabelor. În poezia modernă se întîlneşte mai mult versul ritmic, bazat pe accent.

Versul tradiţional respectă toate rigorile cerute de prozodie: ritm, rimă, măsură ş.a.m.d. Versul modern însă eludează aceste reguli devenind *vers liber*. Versul liber este o invenţie a simbolismului şi a fost teoretizat de Gustave Kahn în Franţa şi de Al. Macedonski la noi.

În mod greşit se consideră că poezia modernă este facilă din punct de vedere prozodic. Borges mărturisea că i-a trebuit mult timp să înţeleagă că versul liber este mai dificil de realizat decît versul clasic.

Versul compus din unsprezece silabe se numeşte *endecasilab* (<gr. *endeka* = „unsprezece” şi *sullabos* = „grupare”). Este întîlnit în poezia antică şi în sonet.

Versul compus din şase măsuri (picioare metrice) se numeşte *hexametru* (<gr. *hexa* = „şase” şi *metron* = „măsură”).

Strofa

Versurile se grupează în *strofe*, structuri unitare din punct de vedere prozodic, construită, la rîndul ei , poezia. Noţiunea exista atît în limba latină (*stropha*) cît şi în limba greacă (*stropha* = „întoarcere”).

Strofa poate avea două versuri (*distih*), trei versuri (*terţină*, *terţet*), patru versuri (*catren*), cinci versuri (*cvintet*, *cvinarie*), şase versuri (*sextină*, *senarie*), şapte versuri (*septenarie*), opt versuri (*octavă*), nouă versuri (*nonă*), zece versuri (*decimă*) ş.a.m.d. pînă la strofa *polimorfă*.

Există poezii dintr-o singură strofă, fie aceasta formată dintr-un singur vers (*monovers*), din două versuri (*distih*), din trei versuri (*terţet* – *haiku*-ul de exemplu), din patru versuri (*catren*) etc.

Refrenul

Este un cuvînt, un vers sau un grup de versuri care se repetă după fiecare strofă.

Refrenul ţine atît de stratul semantic, întrucît accentuează o idee, cît şi de cel fonologic, contribuind la muzicalitatea textului. A fost utilizat în poezia lirică mai ales în perioada în care aceasta se cînta (în antichitate, în evul mediu, în romantism) şi în simbolism, curent ce punea un accent deosebit pe muzicalitate.

Bibliografie selectivă

1. Alecsandri, Vasile – *Poezii populare ale românilor, I-II*, Bucureşti, Editura Minerva,1973.
2. Balotă, Nicolae – *Arte poetice ale secolului XX*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976.
3. Balzac, Honoré de – *Comedia umană, I*, Bucureşti, Editura Univers, 1981.
4. Barilli, Renato – *Poetică şi retorică*, Bucureşti, Editura Univers, 1975.
5. Barthes, Roland – *Romanul scriiturii*, Bucureşti, Editura Univers, 1987.
6. Beguin, Albert – *Sufletul romantic şi visul*, Bucureşti, Editura Univers, 1970.
7. Bercescu, Sorina – *Istoria literaturii franceze*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1970.
8. Berdiaev, Nikolai – *Un nou ev mediu*, Craiova, Editura Omniscop, 1995.
9. Bîrlea, Ovidiu – *Poetică folclorică*, Bucureşti, Editura Univers, 1979.
10. Blaga, Lucian – *Trilogia culturii*, Bucureşti, ELU, 1969.
11. Blanchot, Maurice – *Spaţiul literar*, Bucureşti, Editura Univers, 1980.
12. Boileau - *Arta poetică*, Bucureşti, ESPLA, 1957.
13. Booth, Wayne C. – *Retorica romanului*, Bucureşti, Editura Univers, 1976.
14. Borges, Jorge Luis – *Cărţile şi noaptea*, Iaşi, Junimea, 1988
15. Burckhardt, Jakob – *Cultura Renaşterii în Italia*, Bucureşti, EPL, 1969.
16. Caillois, Roger – *În inima fantasticului*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1971.
17. Călin, Vera – *Romantismul*, Bucureşti, Editura Univers, 1975.
18. Călinescu, George – *Aproape de Elada*, Bucureşti, Colecţia „Capricorn”, 1985.
19. Călinescu, George – *Estetica basmului*, Bucureşti, EPL, 1963.
20. Călinescu, George – *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, Minerva, 1982.

60. Lyon, David – *Postmodernitatea*, Bucureşti, Editura Du Style, 1998.
61. Lyotard, Jean François – *Condiţia postmodernă*, Bucureşti, Editura Basel, 1993.
62. Lyotard, Jean François – *Posmodernismul pe înţelesul copiilor*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1997.
63. Manolescu, Nicolae – *Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc*, 3 vol., Bucureşti, Editura Minerva, 1980-1981.
64. Manolescu, Nicolae – *Istoria critică a literaturii române*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1997.
65. Marino, Adrian – *Critica ideilor literare*, Cluj, Editura Dacia, 1974.
66. Marino, Adrian – *Dicţionar de idei literare, I*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973.
67. Marino, Adrian – *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987.
68. Martini, Fritz – *Istoria literaturii germane*, Bucureşti, Editura Univers, 1972.
69. Molcuţ, Zina – *Simbolismul european, I-III*, Bucureşti, Editura Albatros, 1983.
70. Muntean, George – *Apa trece, pietrele rămân. Proverbe româneşti*, Bucureşti, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966.
71. Munteanu, Romul – *Clasicism şi baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea, I-III*, Bucureşti, Editura Univers, 1981-1985.
72. Munteanu, Romul – *Farsa tragică*, Bucureşti, Editura Univers, 1989.
73. Negulescu, Petre P. – *Filosofia Renaşterii*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1986.
74. Papu, Edgar – *Despre stiluri*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1986.
75. Petraş, Irina – *Teoria literaturii*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică RA, 1996.
76. Plett, Heinrich – *Ştiinţa textului şi analiza de text*, Bucureşti, Editura Univers, 1983.
77. Raymond, Marcel – *De la Baudelaire la suprarealism*, Bucureşti, Editura Univers, 1970.
78. *Retorică generală* (autori: J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, Ph. Minguet, F. Pire şi H. Trinon - Grupul µ), Bucureşti, Editura Univers, 1974.

79. Ricoeur, Paul – *Metafora vie*, Bucureşti, Editura Univers, 1984.
80. Rosenkranz, Karl – *O estetică a urîtului*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1984.
81. Roşca, D.D. – *Existenţa tragică*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1934.
82. Rusu, Liviu – *Estetica poeziei lirice*, Bucureşti, EPL, 1969.
83. Tatarkiewicz, W. – *Istoria celor şase noţiuni*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981.
84. Teodorescu, G.Dem. – *Poezii populare române*, Bucureşti, Editura Minerva, 1985.
85. Todorov, Tzvetan – *Introducere în literatura fantastică*, Bucureşti, Editura Univers, 1973.
86. Todorov, Tzvetan – *Teorii ale simbolului*, Bucureşti, Editura Univers, 1983.
87. Tomaşevski, Boris – *Teoria literaturii. Poetica*, Bucureşti, Editura Univers, 1973.
88. Tzara, Tristan – *Şapte manifeste dadaiste*, Bucureşti, Editura Univers, 1996.
89. Van Tieghem, Phioippe – *Marile doctrine literare în Franţa*, Bucureşti, Editura Univers, 1972.
90. Wattimo, Gianni şi Rovati, Pier Adolfo – *Gîndirea slabă*, Constanţa, Editura Pontica, 1998.
91. Vianu, Tudor – *Studii de stilistică*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1968.
92. Vianu, Tudor – *Estetica*, Bucureşti, Editura Minerva,
93. Vico, Giambattista – *Ştiinţa nouă*, Bucureşti, Univers, 1972.
94. Volkelt, Johannes – *Estetica tragicului*, Bucureşti, Univers, 1978.
95. Voltaire – *Secolul lui Ludovic al XIV-lea*, Bucureşti, Editura Minerva, 1983.
96. Wellek, René şi Warren, Austin – *Teoria literaturii*, Studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu, Bucureşti, ELU, 1967.
97. Wölfflin, Heinrich – *Principiile fundamentale ale istoriei artei*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1968.
98. y Gasset, Jose Ortega – *Dezumanizarea artei*, Bucureşti, Editura Univers, 2000.

CUPRINS

„Dacă nu deschidem o carte, această carte – care, literal şi geometric, este un volum – rămâne un lucru între alte lucruri. Însă când o deschidem, când cartea întâlneşte pe cititorul său, atunci are loc actul estetic; altminteri este ceva mort.”

(Jorge Luis Borges)

Editura Panfilius - 200

ISBN 973787619-9

